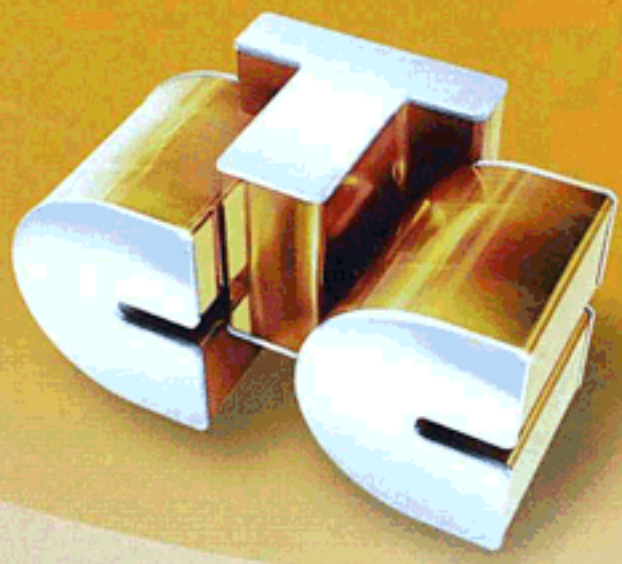
1-2698
03

ИСКУССТВО КИНО

2009

понедельник
- четверг
21:00

МАРГОША



Женщиной не рождаются

Лицензия Серия ТВ № 15168 от 07 июля 2009 года Реклама

ШАГИ К УСПЕХУ

с Алиной Кабаевой

РЕН

11:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ

Лицензия. Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

ОТ РЕЖИССЕРА ФИЛЬМА “ТИТАНИК”

ЭТО НОВЫЙ МИР

АВАТАР

В КИНО С 17 ДЕКАБРЯ

WWW.AVATAR-MOVIE.RU

©2009 Twentieth Century Fox
All rights reserved.

Подлинный масштаб исторических событий очень часто обнаруживает только время. Всю полноту и многообразие последствий, скорость и радикальную значимость перемен иногда не могут себе представить не только их участники, но даже демиурги. Так Михаил Сергеевич Горбачев, отец перестройки, недавно, в дни, когда мир отмечал двадцатилетие падения Берлинской стены, признался, что за несколько недель до 9 ноября 1989 года вся логика исторических процессов: перестройка — распад Советского Союза — крушение Стены — объединение Германии — глобальная Европа, не была для него очевидна.

Границы (стены) и их отмена (разрушение) — вопросы не географии, а самого мироустройства. Жизни и сознания как народов в целом, так и каждого отдельного человека. От границы, Стены, «занавеса» зависят биография и судьба, поведение и принципы. И, разумеется, культура.

Этот номер «ИК» посвящен проблемам, рожденным как возведением Стены, так и ее разрушением. В большинстве разделов представлены разные аспекты, а также взгляды и оценки крупных европейских и российских политиков, публицистов, критиков, драматургов и писателей. Понимая, что нам не удастся охватить все многообразие этой поистине гигантской по масштабу темы, мы сосредоточились на особенностях нового времени, зафиксированных кинематографом стран Центральной и Восточной Европы последнего двадцатилетия.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №10/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Бремя границы

9
ВАЦЛАВ ГАВЕЛ — АДАМ МИХНИК
Жизнь после 1989-го

14
ГАНС ИОАХИМ ШЛЕГЕЛЬ
У каждой стены две стороны

20
ИВАН ФОРГАЧ
По ту сторону Стены

24
АБРАМ КЛЕЦКИН
С точки зрения теоремы Томаса
К двадцатилетию падения Берлинской стены

РЕПЕРТУАР

29
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Кофе и совершенство
«Предел контроля», режиссер Джим Джармуш

36
ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
Победительный и нежный взгляд Анны К.
«Анна Каренина», режиссер Сергей Соловьев

41
НИНА ЦЫРКУН
Еще не всё
«Вот и всё», режиссер Кенни Ортега

44
ЕЛЕНА ПАИСОВА
Моментальные снимки
Проект «Интервью», режиссеры Остин Джек Линч, Джейсон С.

48
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Монумент для обреченных
«Город жизни и смерти», режиссер Лу Чуань

52
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Конец экзотики
Локарно-2009

КОММЕНТАРИИ

57
ЕЛЕНА СТИШОВА
Образуется — перемелется?..

62
СЕМЕН ЭКШТУТ
Враг номер один

68
РОБЕРТ ТРАБА
Годовщины наши и ваши
Беседу ведет Патриция Букайска

И М Е Н А

73 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Место, время
Портрет фотохудожника Сергея Браткова

80 СЕРГЕЙ БРАТКОВ:
«Мертвые курят»
Беседу ведет Зара Абдуллаева

Р А З Б О Р Ы

89 ЕКАТЕРИНА ПЕТРОВСКАЯ
Шрам
Кино о Стене

104 ИРИНА РУБАНОВА
Польское кино: фестиваль и кинематография
Гдыня-2009

О П Ы Т

115 ДЖИМ ДЖАРМУШ
Странник под контролем
Беседу ведет Эрик Морзе

П У Б Л И К А Ц И И

127 СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
Свобода — как на Западе
Из записок киномана

Ч Т Е Н И Е

139 **Зимняя война**

140 МАКСИМ КУРОЧКИН
В ожидании подробного глобуса

142 **Красная ласточка**

145 МИХАИЛ ДУРНЕНКОВ
Расследование

147 **Красная быль**

149 ЕВГЕНИЙ КАЗАЧКОВ
Пуукко

152 **Красавица**

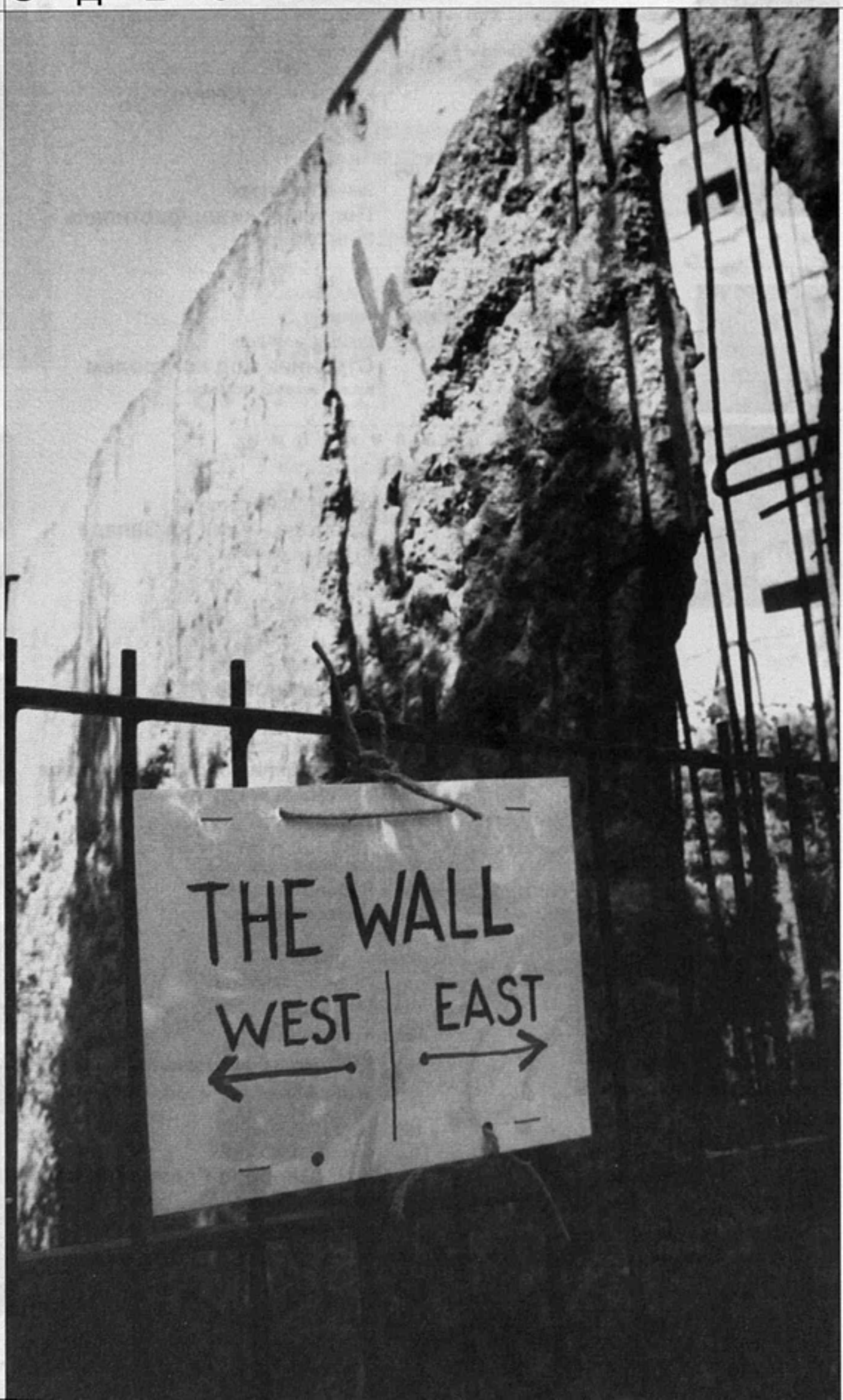
154 **ДОТ. Долговременная огневая точка**
Этюды из проекта «Мастерская «Зимняя война»

158 МИХАЛ ВИТКОВСКИЙ
Б.Р. (Барбара Радзивилл из Явожно-Щаковой)
Фрагменты романа

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Бремя границы

Граница — чрезвычайно важная вещь.

Довольно часто она возникает естественно.

Представим себе идиллическую картинку первобытных времен. Ручеек бежит по поляне. На данной поляне, рядом с данным источником пресной воды обосновалось некое племя. А ручеек течет себе через деревню, петляя между хижинами, и теряется где-то вдали, в полях и перелесках. Проходят столетия. Племя разрастается, новые семьи ставят новые хижины тоже у ручья, поскольку вода нужна каждый день. Племя спускается вниз по течению, а ручей превращается в речушку. Пока ее можно перейти вброд или перебросить через нее два-три древесных ствола. Что, собственно, люди и делают. Племя пока еще едино. Однако дальше, еще ниже по течению, река становится шире, еще шире, теперь ее можно переплыть только на лодке — и в один прекрасный момент вдруг оказывается, что на противоположных берегах реки живут два совершенно разных племени. Вернее, племен получается три: правобережные, левобережные и те, кто остался жить в верховьях реки, там, где она еще ручей. Самые ненадежные люди, кстати. Нет в них четкого понимания, кто свой, кто чужой. В итоге нравы получаются уже совсем не идиллические. Какая тут первобытная идиллия, когда чужаки прямо-таки окружили.

Что первично — граница или различия как таковые? Боюсь, что граница все-таки важнее. Она создает различия, она приписывает уже существующим особенностям статус фундаментальных отличий, наполняет их особым смыслом и напряжением. Любой признак при наличии границы становится драгоценным камнем в короне идентичности. Конфессиональные частности становятся «стержнем духовности народа», эклектические завитушки главного дворца — «национальным архитектурным стилем», а промышленная специализация — «самобытным путем экономического развития».

Мы живем, волоча тяжкое бремя границы. Весь наш очень особый путь обусловлен нашей пространственной обособленностью. Сначала — дальность расстояний как дополнительная гарантия безопасной отдельности («хоть три года скачи...»). Потом — культ контрольно-следовой полосы.

Никто не говорит, однако, что граница вообще не нужна. Даже если ее не будет, она сама собой образуется — посредством вышеописанной реки, на берегах которой будет булькать и выкипать идентичность. Граница нужна, как крестьянская межа. Как обозначение границ суверенитета. Как таможенный пункт. Наконец, как *символическая* защита от внешнего врага (поскольку сами по себе пограничные столбы и будки еще ни разу никого не защитили).

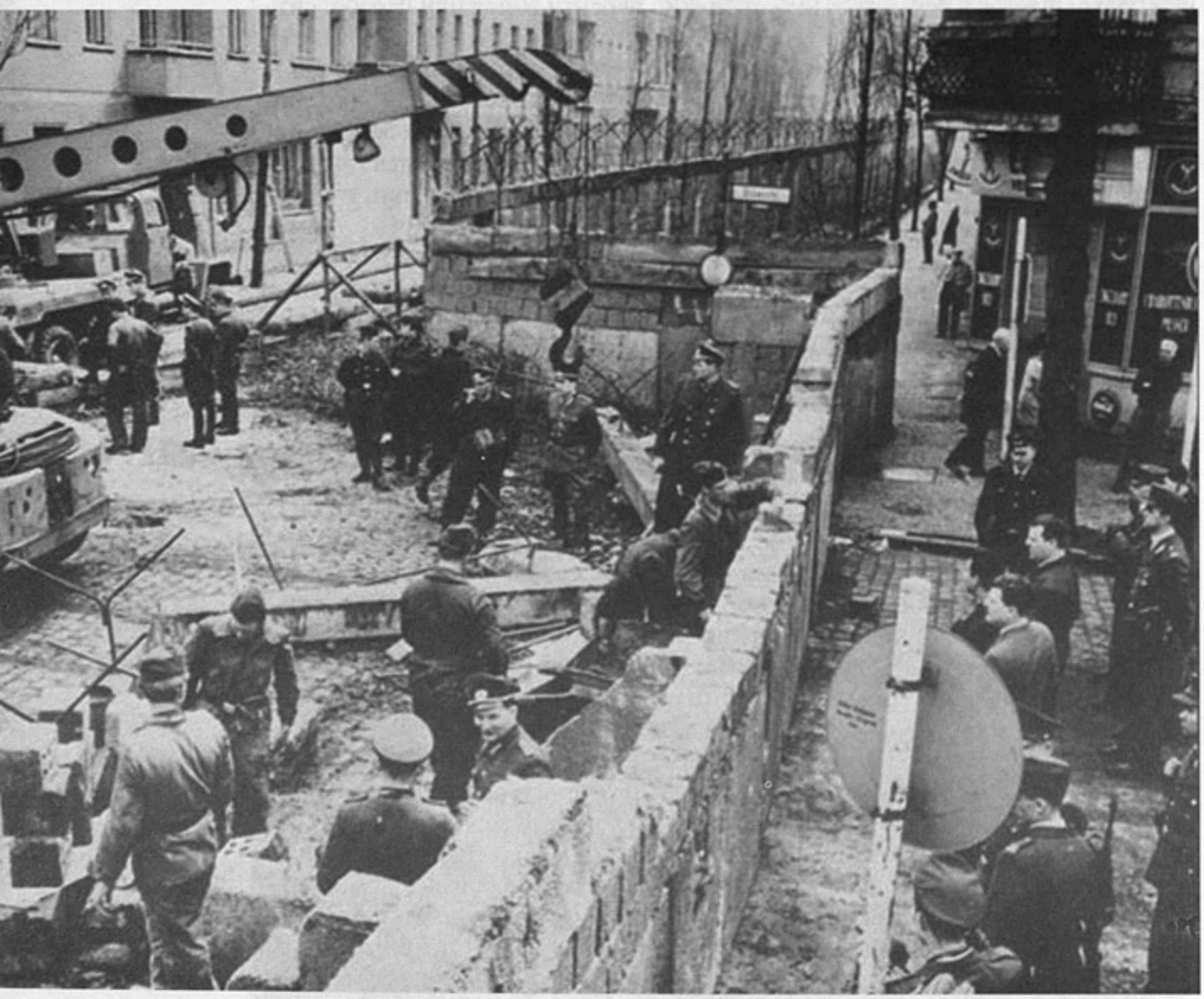
Но наша, советская, граница — особенная. Всеми своими вышками, проволочными заграждениями и отважными пограничниками она была направлена вовнутрь, она была нацелена на собственных граждан. Стишки про шпио-

нов-диверсантов, про коричневую пуговку, которая валялась на дороге и помогла изобличить просочившегося врага, — все это чушь, рассчитанная на сельских октябрят из дальних районов.

Не позволить гражданам разбегаться — вот цель советской границы. Одна из главных дат советской истории — 8 июня 1934 года. В этот день ВЦИК СССР принял закон о суровой каре, вплоть до смертной казни, за попытку побега из страны. Была установлена также ответственность членов семьи убежавшего. Подчеркиваю — до этого в СССР преступным перебежчиком считался военнослужащий, перешедший на сторону врага (это естественно и правомерно), а также служащий советского учреждения за границей, не возвратившийся на родину по требованию начальства (это балансирует на грани правомерности, но хоть как-то понятно). По новому закону преступником признавался любой гражданин, попытавшийся покинуть страну, хоть турист, хоть артист, хоть житель приграничной деревни. Отметим также, что в 1934 году не было никакой внешней угрозы, которая могла бы оправдать столь строгие дисциплинарные меры, «превращение страны в единый военный лагерь». Запад, кряхтя, еле выползал из Великой депрессии; Гитлер только-только стал канцлером и еще не успел ничего международно опасного вытворить. Причины были исключительно внутренние: коллективизация и голод прежде всего. В отсутствие свободных выборов люди могли проголосовать ногами.

Проще говоря, 8 июня 1934 года СССР официально объявил себя тюрьмой.

Чего уж лицемерить и глаза отводить. Давно дело было. Не мы это сделали. И даже не наши отцы. Внуки за дедушек не отвечают. И имеют право сказать правду: тюрьма.

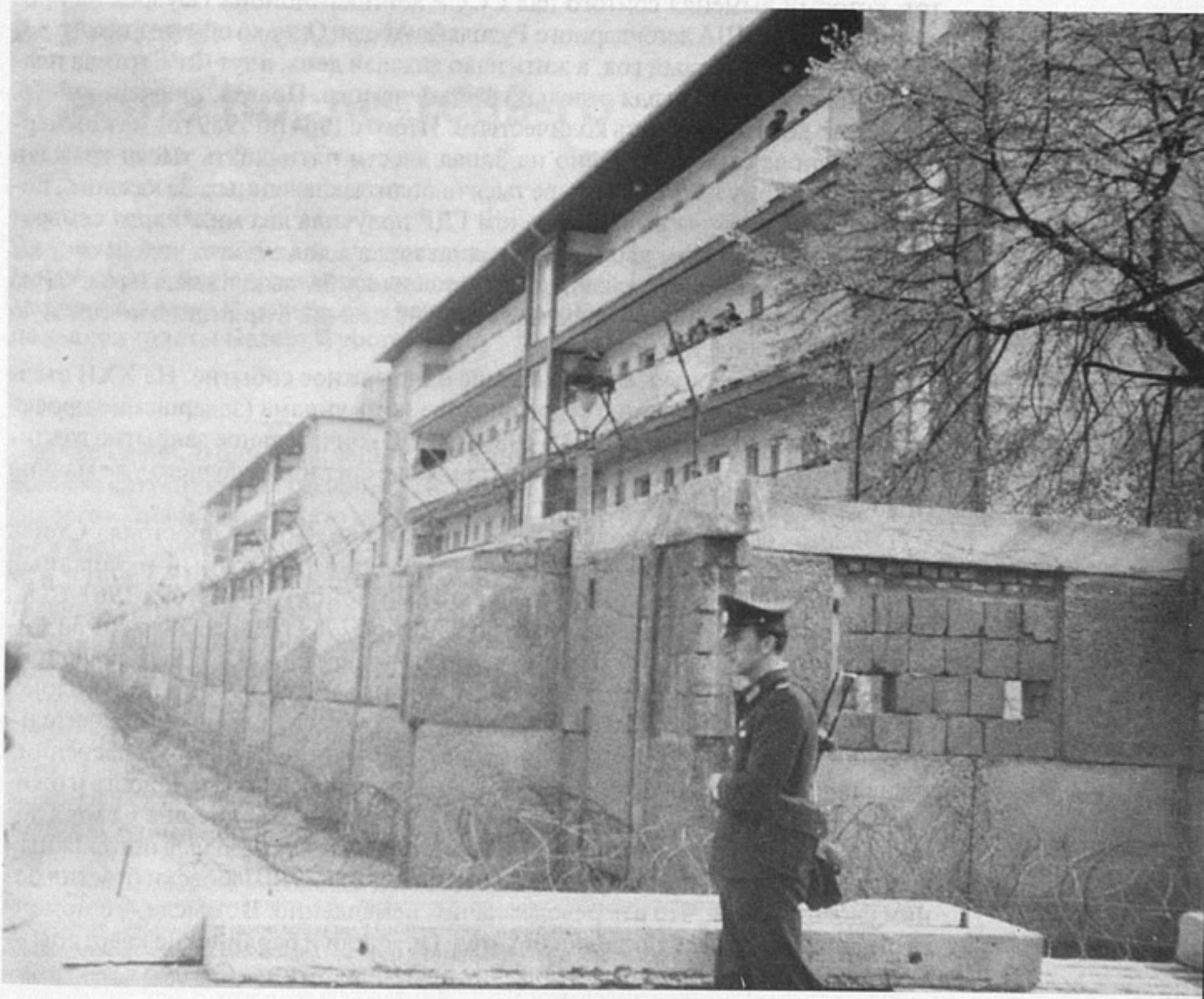


Апофеозом этой тюрьмы, ее скульптурным воплощением, ее пространственным расширением и постоянным напоминанием о смысле коммунистического режима стала Берлинская стена.

Тут еще вот какая тонкость: советская граница (и внешняя граница соцлагеря) находилась в отдалении от больших городов и больших скоплений людей. О ней знали, но она не колола глаза ежедневно. В конце концов в большой-пребольшой зоне можно провести срок, не подходя к запретке и колючке: вот жилые бараки, вот фабрика, вот склад, столовая, больница, клуб, администрация, а в ту сторону можно и вовсе не смотреть. Так, собственно, люди и жили, не задаваясь вопросами о невыездном характере своего бытия. Но посреди большого города устроить границу с вышками и овчарками — это уже, как говорит нынешняя молодежь, перформанс. Инсталляция. Концепт, одним словом.

Возведение Стены окончательно зачеркнуло военную союзническую лирику. Берлин оставался последней отдушиной общего дела, осколком мечтаний о том, как народы, распри позабыв, в единую семью соединятся. Посреди вновь разделенной Европы все-таки оставался общий город, где с буржуазного Запада на социалистический Восток и обратно можно было ходить пешком. Берлин был надеждой на возможность договориться, интегрироваться. Столица дважды агрессора XX века могла стать столицей примирения, взаимной диффузии, конвергенции.

Но увы. Народ ехал в одну сторону. Немецкий сюжет 13 августа 1961 года — повтор советской истории 8 июня 1934 года. Вальтер Ульбрихт решил «догнать и перегнать» западных немцев, закрутил гайки, и народ побежал. Впрочем, народ бежал и раньше — с 1949 по 1961 год на Запад ушли от двух с половиной миллионов до трех миллионов человек — примерно одна шестая



часть населения ГДР. Но за январь—июль 1961 года на Запад через Берлин ушли двести семь тысяч восточногерманских граждан, причем от месяца к месяцу поток нарастал. На Московском совещании компартий соцстран 3 августа 1961 года Ульбрихт получил от Москвы разрешение строить Стену. Хрущев был страшно возмущен. Но не Стеной, а Ульбрихтом, допустившим ситуацию, когда народ удирает из страны социализма. А насчет Стены — он советовал Ульбрихту объяснить людям, что Стена защищает хороших немцев от шпионов и диверсантов с Запада. Опять октябрятские сказки, как встарь в СССР.

И вот что интересно. Говорят, канцлер Аденауэр довольно спокойно отнесся к Берлинской стене, то есть к окончательному разделу Германии. Причина была в его старинной, еще юношеской (а он был человеком XIX века) ненависти к пруссачеству, то есть к мундирам и парадам, военщине и дисциплине, чинопочитанию и скупердяйству, олицетворением чего в глазах немцев были Берлин и восточные земли. Отделяются, отгораживаются — и черт с ними!

Стена была не только сооружением — она была институтом. За попытку побега из ГДР давали до восьми лет тюрьмы, а за помощь в организации побега — внимание! — сажали на пожизненное заключение. В восточногерманских архивах был обнаружен приказ от 1 октября 1973 года — стрелять в беглецов. Цифры жертв сильно разнятся — 1245, 645 или 125 человек. Хотя уже через десять дней после возведения Стены, 24 августа 1961 года, без всякого приказа был застрелен первый человек, попытавшийся пересечь новоявленную границу, — Гюнтер Лифтин, двадцати четырех лет от роду.

Стена также стала своеобразным экономическим институтом. Магазином по продаже восточных немцев на Запад. Директором этой лавочки стал знаменитый посредник по шпионским обменам, агент штази Вольфганг Фогель — тот, который выменял сбитого над СССР летчика-шпиона Пауэрса на провалившегося в США легендарного Рудольфа Абеля. Однако обмены такого рода случаются не каждый год, а жить надо каждый день, а тут ФРГ готова платить деньги за свободу для отдельно взятых немцев. Правда, не очень много. Но можно компенсировать количеством. Итого с 1964 по 1989 год на коммерческой основе было выпущено на Запад двести пятнадцать тысяч граждан ГДР. Плюс к тому тридцать четыре тысячи политзаключенных. За каждого, повторяю, ФРГ платила выкуп. В целом ГДР получила два миллиарда семьсот тысяч долларов. Примерно по одиннадцать тысяч долларов за человека.

Даже интересно, сколько народу согласилось бы выкупиться из СССР за эту хоть и солидную по тем временам, но, в общем-то, в принципе подъемную для советских людей сумму?

В 1961 году, осенью, случилось еще одно важное событие. На XXII съезде КПСС было объявлено о строительстве коммунизма (завершение проекта, напоминаю, планировалось в 1980 году). Окончательное закрытие границы было весьма своевременным. На горизонте светлого будущего уже маячил Новочеркасский расстрел.

Можно сосчитать, сколько дней, часов и даже минут простояла Стена. Ее начали строить (то есть физически разделили Восточный и Западный Берлин колючей проволокой и шерengами войск) 13 августа 1961 года, в 1 час 00 минут. Она продержалась до 9 ноября 1989 года, до 19 часов 34 минут по местному времени. Именно в этот миг секретарь ЦК СЕПГ по вопросам информации Гюнтер Шабовски произнес роковое для Стены слово. Он проводил пресс-конференцию, на которой огласил партийно-правительственное постановление о свободном переходе границы. Пресс-конференция транслировалась по телевидению. Зал замолчал, переваривая новость и ожидая какой-то подвох. Наверное, затихли и телезрители, сидящие у своих домашних экранов по обе стороны Стены. Потом из зала раздался осторожный вопрос: а когда данное постановление вступает в силу? Шабовски ответил одним словом: sofort. Что в переводе значит: немедленно. В смысле — с момента оглашения. И зал мгновенно опустел. Опустели и берлинские квартиры — в обоих Берлинах, что характерно. Все побежали рушить Стену.

Конец Стены — это конец большой международной государственной тюрьмы.

Это и конец идентичности, основанной почти исключительно на внешней границе.

Восток и Запад перекидывали через Берлинскую стену свои проблемы, переадресовывая и приписывая их враждебному Другому, скрытому за непроницаемой границей. Унылая буржуазная рутина выкидывалась прочь и превращалась в образы тоталитаризма. Социалистическая нищета летела навстречу, превращаясь в образы жестокой капиталистической эксплуатации. Был и зеркальный процесс. Крайне правые антикоммунисты на Западе были, но леваков было не меньше. Равно как и в странах Восточного блока были истово верующие в коммунизм, но была и огромная масса стихийных западников. Что, тоталитаризма не было? Был, конечно. И эксплуатация была тоже. И выгоды социализма были, и динамичность капитализма. Не о том речь. Главное — было желание избавиться от собственных психологических тягот, создавая удобный миф о Тех, Которые за Стеной.

Когда рухнула Стена, оказалось, что здесь, по сплошную сю сторону, жизнь очень многообразная и трудная — особенно в отсутствие той стороны, которая является критерием и точкой отсчета. Diversity, то есть ценность разнообразия, сопровождаемая беспощадной борьбой за равные, а чаще за особые права всех и всяческих меньшинств, стала ведущей тенденцией культурной Европы после Стены.

Postmural Europe. Постмуральная Европа. Ужасный термин. Но точный.

ВАЦЛАВ ГАВЕЛ — АДАМ МИХНИК

Жизнь после 1989-го

Вацлав Гавел, готовящийся занять пост главного редактора газеты Hospodářské Novine, главного делового издания Чехии, задал ряд вопросов Адаму Михнику, возглавляющему редакцию ведущей польской газеты Gazeta Wyborcza.

Вацлав Гавел. В одном из ваших последних эссе «Молитва о дожде» вы описываете ситуацию в современной Польше как «ползучий государственный переворот». Значит ли это, что перемены произошли не только в правительстве, но и в политической системе в целом? Смогли ли братья Качиньские воплотить в Польше идею «четвертой республики»? И если да, то в чем ее фундаментальные отличия от «третьей республики», существовавшей после 1989 года?

Адам Михник. Коалиция трех партий — «Право и справедливость», «Самооборона» и «Лига польский семей» — изменила саму политическую систему. Постепенно Польша превратилась в совсем другую страну, не похожую на ту, что существовала в период после 1989 года. Изменилось и государственное устройство; и вовсе не за такое устройство в течение двадцати пяти лет боролась демократическая оппозиция. В 1981 году мой идеал Польши в контексте идей движения «Солидарность» звучал так: «Независимая страна с толерантными прин-

---

Вацлав Гавел — чешский писатель, драматург, правозащитник и государственный деятель. Последний президент Чехословакии (1989—1992) и первый президент Чехии (1993—2003).
Адам Михник — польский общественный деятель, один из наиболее активных представителей политической оппозиции 1968—1989 годов.

ципами и традициями, неоднородная по этническому и религиозному составу, основанная на христианских ценностях, социальной справедливости, страна, которая доброжелательно относится к своим соседям, готовая идти на компромисс и проявлять умеренность, смело смотрящая в лицо действительности и открытая для подлинно партнерских отношений. Польша, которая противостоит рабству и духовному подчинению, не способная навязывать свои ценности. Польша, пронизанная конфликтами, типичными для всех современных обществ, но при этом объединенная принципом солидарности. Страна, где интеллектуалы защищают преследуемых рабочих, а рабочие, устраивая забастовки, стремятся к культурной свободе. Польша, которая заявляет о себе одновременно с пафосом и насмешкой, страна, которой не раз наносили поражение, но которую никому не удалось завоевать, сломить, подчинить. Польша, вновь обретшая свою подлинную сущность, свой язык, свое лицо».

Вот какой я представлял в 1981 году «третью республику»; именно эту Польшу я поддерживал после 1989 года. Безусловно, многого я не смог предвидеть, например, развитие массовой приватизации и жесткую логику рыночной экономики. Но развитие приватизации и рынка вовсе не означает, что больше нет Польши «разобщенной, лишенной смертоносной логики реванша и способной постоянно вести холодную войну на собственной территории». Я не могу с одобрением относиться к ситуации, при которой архивы служб госбезопасности являются основным источником информации обо всех гражданах. «Третья республика» создала новую Польшу, где свобода страны и судьба каждого отдельного гражданина вызывали всеобщее участие и сопереживание, где господствовала презумпция невиновности. «Четвертая республика», созданная, как мне кажется, по проекту Ярослава Качиньского и его окружения, — страна, пребывающая в состоянии перманентной «моральной революции», где спецслужбы и прокуратура организуют преследование «неблагонадежных» граждан, где прослушивание телефонных разговоров и постоянные обвинения — повседневная реальность. «Четвертая республика» — государ-

ство, которым правят подозрения и страх, в котором все мы — подозреваемые. Это государство, где мы изо дня в день ожидаем вызов в кабинет прокурора. При коммунистическом режиме говорили так: «Был бы человек, а статья найдется». В последнее время меня не покидает чувство, что кто-то постоянно пытается найти подходящую статью и для меня.

Вацлав Гавел. Ссылаясь на знаменитое высказывание Черчилля, вы недавно писали, что в сегодняшней Польше если слышишь звонок в дверь в шесть утра, нельзя быть полностью уверенным, что это разносчик молока. Если не считать драматической истории ареста Януша Качмарека[1], о чем свидетельствует такая ситуация?

Адам Михник. Дорогой Вацлав, в сегодняшней Польше, увы, под пристальными взорами телекамер арестовывают множество людей, среди которых и врачи, и бизнесмены, и политики из оппозиционных партий. Вспомнить хотя бы случай Эмиля Вонсача, бывшего министра финансов: его задержали, сцену ареста сняли на камеру, провезли его в полицейской машине через половину Польши, а после сразу же отпустили, поскольку судья признал арест незаконным. Бывший министр строительства Барбара Блида также была арестована — ее разбудили в шесть утра, и всю процедуру полицейские снимали на камеру. Во время обыска она покончила с собой — застрелилась в ванной. Камеры не зафиксировали это, и широкая публика до сих пор не разобралась в подробностях трагедии. Некоторые известные врачи также были арестованы перед объективами камер, их обвиняли в коррупции (кого-то даже подозревали в убийстве). Как разъяснил на пресс-конференции министр юстиции, подобные визиты в шесть утра — вполне нормальное явление в Польше, как и в других странах цивилизованного мира.

Вацлав Гавел. Но ведь судебная власть в Польше по-прежнему независима от правительства, не так ли? Качмарека действительно освободили на следую-

[1] Януш Качмарек занимал пост министра внутренних дел Польши с февраля по август 2007 года.

щий день. И Конституционный суд в какой-то степени выхолостил закон «о люстрации», принятый правительством Качиньского. Бронислав Геремек и другие, призывавшие к гражданскому неповиновению в знак протеста против этого закона, были оправданы.

Адам Михник. Я действительно считаю, что суды по-прежнему являются независимыми, и это явно тревожит премьер-министра Ярослава Качиньского и министра юстиции Збигнева Жёбро. Они постоянно пытаются отменить независимость судов, влиять на состав судей, ограничивают юридическую неприкосновенность; они также подвергли Конституционный суд грубым нападкам и шантажировали судей с помощью материалов из архива коммунистической тайной полиции. Ко всему этому я отношусь с отвращением, поскольку еще помню, как при диктатуре суды раболепствовали перед властями, как все их вердикты напрямую зависели от желаний и указаний коммунистических лидеров. К счастью, такого сегодня уже нет, хотя прокуратуры и сейчас постоянно подвергаются давлению со стороны властей.

Я не стану говорить о компетентности Анны Фотыги на посту министра иностранных дел, поскольку мы, поляки, проявляем благородство по отношению к женщинам. Но когда было объявлено о ее назначении, Ярослав Качиньский заявил: «Мы снова взяли под контроль внешнюю политику». Я бы добавил к этому, что они установили контроль и над прокурорами. Но судьи пока им неподвластны, и это означает, что в Польше все еще есть судьи, достаточно смелые, чтобы защищать дух и букву закона, несмотря на все грубые нападки и инсинуации со стороны властей. И премьер-министр, и президент позволяли себе подобные недостойные действия. А тот факт, что оба они по образованию юристы, придает их поступкам особую пикантность. Ни один из братьев Качиньских, кажется, не осознает, что постепенно они превращаются в карикатурные персонажи, в партийных функционеров, которые считали, что пролетарская революция выдала им мандат на то, чтобы покончить с независимостью судебной системы. «Моральная революция» по проекту Качиньских — пародия на ту самую революцию. До сих пор она была довольно беззубой, однако в основе она столь же гнусная и отвратительная. Закон о люстрации был отменен решением Конституционного суда. Все восхваляют его судей. Но достаточно изучить содержание закона, чтобы понять намерения нынешней правящей коалиции, которая продвигала в парламенте такой позорный и противоречащий конституции закон. Ярослав Качиньский и его партия стремятся создать авторитарное государство, в котором — я повторю — каждый гражданин будет постоянно чувствовать себя под угрозой и подозрениями. Судьи Конституционного суда подверглись оскорблениям со стороны премьер-министра, было объявлено, что полномочия Конституционного суда будут ограничены. Все эти события предвещают отнюдь не радужное будущее.

Вацлав Гавел. Партии «Право и справедливость» и «Лига польских семей» пользуются широкой поддержкой. Чем вы это объясняете?

Адам Михник. Отдельные слои общества действительно поддерживают партию братьев Качиньских, именно об этом свидетельствуют опросы населения. Как такое могло произойти? В вашей последней книге «Во дворец и обратно», Вацлав, вы вспоминаете речь, произнесенную вами в феврале 1990 года и «крики протеста, вырвавшиеся из толпы, в целом до этого благосклонно настроенной, когда вы объявили, что собираетесь отменить смертную казнь; по какой-то причине люди весьма одобряют смертную казнь»[2]. Вот и ответ на ваш вопрос. Премьер Ярослав Качиньский в совершенстве овладел искусством нагонять страх и апеллировать к примитивным инстинктам. Его политика перманентной войны и травли псевдоэлиты и образованных слоев общества оказалась поразительно эффективной: ему удалось убедить огромное число людей в том, что Польшей правит некий «тайный орден», который необходимо выявить и ликвидировать. Должен признать со страхом, горечью и стыдом, что

[2] Havel Vaclav. To the Castle and Back. New York, Knopf, 2007. p. 143—144.

значительную часть нашего общества заставили поверить в теорию всемирного заговора. Народ убедили в том, что такие меры, как репрессии, смертная казнь, прослушивание телефонных разговоров и произвол полиции, способны излечить хромающую польскую демократию. И это также не сулит ничего хорошего.

Вацлав Гавел. Считаете ли вы ситуацию, сложившуюся в современной Польше, чем-то исключительным по сравнению с положением в других странах Центральной и Восточной Европы, или же она отражает общее положение в регионе? Есть ли схожие тенденции в других странах региона?

Адам Михник. Ситуация в Польше, конечно, не уникальна, однако именно она, возможно, задает направление мрачным тенденциям. Подобное положение сложилось во многих странах посткоммунистической Европы, в том числе в Чешской Республике. Позвольте снова процитировать вашу книгу, недавно вышедшую в свет: «Вскоре после революции и с приходом свободы в общественной жизни появилась какая-то антикоммунистическая одержимость. Как будто люди, которые в течение многих лет молчали, послушно участвовали в коммунистических выборах, думали лишь о себе и вели себя осторожно, боясь неприятностей, сегодня внезапно ощутили потребность энергичным способом получить компенсацию за годы унижений и стали опасаться, что их могут счесть не такими как все. И в качестве мишени выбрали тех, кто в наименьшей степени противостоял им — диссидентов. Подсознательно люди все еще чувствовали, что диссиденты — это голос их нечистой совести, живое доказательство того, что при сильном желании человек мог бы и не подчиняться полностью чьей-то воле.

Интересно то, что в период, когда диссиденты казались горсткой безумцев, донкихотов, их воспринимали с меньшей неприязнью, чем впоследствии, когда история все же доказала их правоту... В конце концов многие новоиспеченные антикоммунисты стали злиться на диссидентов больше, чем на представителей старого режима»[3].

Когда Ярослав Качиньский заявляет, что представляет интересы простых граждан, а не элиты, он прибегает к тому же стереотипу. На самом деле он лжет, когда говорит, что все мы простые люди. Качиньский обращается к тем задворкам души простых людей, где кроются мелочность и злоба, и это приносит свои плоды. А мы оба понимаем — и вы, Вацлав, несомненно, даже лучше, чем я, — что бывают периоды, когда в нас проявляются самые худшие, а не лучшие качества.

Итак, я повторю: Польша — не исключение. Я могу привести примеры других стран: правящая коалиция Словакии (Фицо, Мечьяр и Слота), риторика евроскептика Вацлава Клауса, радикальный антикоммунизм Виктора Урбана или посткоммунистический радикализм Виктора Януковича. Но самый яркий пример — последовательный и эффективный авторитаризм Владимира Путина. Посмотрите, как он действует, и вы поймете природу всех угроз, нависших над демократией в странах посткоммунистической Европы.

Вацлав Гавел. Назовите хотя бы трех польских политических деятелей, чьи имена, по вашему мнению, стоит запомнить.

Адам Михник. Думаю, запомнить стоит Збигнева Жёбро, Романа Гертыха и отца Тадеуша Рыдзыка. Каждое из этих имен — символ развития определенных тенденций, каждый воплощает наихудшие стороны польских традиций и политики. Авторитаризм, лживость, сознание национальной исключительности, фанатичная преданность идее религиозной однородности — все это делает ситуацию в Польше похожей на националистический католицизм а-ля Франко.

Вот, Вацлав, мои ответы. И позвольте добавить еще одну типичную для нас мысль: Польша — страна, в которой подлость и безнравственность никогда не диктуют последнее слово. Здесь все возможно, в том числе и перемены к лучшему.

Common Knowledge, October 2009, Vol. 15, № 3

Перевод с английского Елены Паисовой

[3] Ibid., p. 115—116.

ГАНС ИОАХИМ ШЛЕГЕЛЬ

У каждой стены две стороны

НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

Двадцать лет назад пала Стена. Не та стена с сенсорным управлением, что возведена на границе между США и Мексикой и являет собой смертельно опасное препятствие для беженцев. И не та, что разделяет Северную и Южную Корею. И не та, что отделяет греческую часть Кипра от турецкой. Разумеется, и не стена между израильтянами и палестинцами, строительство которой Симона Биттон, режиссер-документалист еврейско-арабского происхождения, в 2004 году запечатлела во французско-израильском фильме «Стена».

Речь о той легендарной Стене, чьи обломки со следами граффити стали экспонатами крупнейших музеев мира. С 13 августа 1961 года до 9 ноября 1989 года стена (с маленькой буквы) разделяла Восточный и Западный Берлин и называлась «антифашистским защитным валом» или же «стеной позора». Она пала 9 ноября в судьбоносный день немецкой истории: 9 ноября 1918 года в Берлине была провозглашена «республика» (Филипп Шейдеман) или «социалистическая республика» (Карл Либкнехт), а 9 ноября 1938 года, в роковую Хрустальную ночь, фашисты начали погромами открытый антисемитский террор.

Не следует разъединять обоюдно обусловленную взаимосвязь этих исторических событий: в параноидальном отношении немцев к несовершенному революционному дебюту 1918 года Зигфрид Кракауэр распознал исток того пути, который прочитывается в истории кинематографа Веймарской республики — пути «от Калигари к Гитлеру» (именно «к Гитлеру», а не «до Гитлера», как назван приглаженный перевод первого западногерманского издания!).

Радость в связи с двадцатилетним юбилеем падения Берлинской стены и «железного занавеса» (впрочем, его колючую проволоку взрезали на венгерско-австрийской границе еще раньше: 2 мая 1989!) ни в коем случае не должна затмить тот факт, что раздел Берлина, Германии и Европы главным

образом и прежде всего был следствием мировой войны, развязанной немецким фашизмом. Незабываемое мое воспоминание — прогулка с Андреем Тарковским в 1984 году. Со стороны Западного Берлина, с моста Глинике (во многих фильмах на этом мосту Восток и Запад в годы «холодной войны» обмениваются шпионами), мы смотрели на Потсдам-Бабельсберг и Высшую киношколу ГДР, расположенную в непосредственной близости к границе. И вдруг заметили на кладке западной опоры моста надпись кириллицей. В 1945 году советские солдаты, явно знакомые с творчеством Александра Блока,

ножом выцарапали, что и досюда дошли скифы. Андрей Арсеньевич взволнованно тронул пальцами эти буквы и словно реанимировал запечатленное в них время — историческое, невидимое, прочно связанное с тогдашним — конкретным, видимым.

Парадокс, но в то время мост Глинике, разделявший «Восток» и «Запад», все еще назывался «мостом Единства» — вербальный реликт того начального периода, когда именно ГДР настаивала на единстве Германии. В первой — 1949 года — Конституции ГДР статья 1(1) гласит: «Германия — неразделимая демократическая республика; она основана на германских землях». В 1968-м при внесении поправок в Конституцию из этого получилось: «Германская Демократическая Республика — социалистическое государство немецкой нации». И только в 1974-м исчезла отсылка ко всем немцам: «Германская Демократическая Республика — социалистическое государство рабочих и крестьян». А в национальном гимне ГДР, который сочинил поэт и министр культуры Иоганнес Р. Бехер, недвусмысленно говорится: «Германия — единое отечество» (однако только после того, как федеральный канцлер Вилли Брандт в 1972 году процитировал эту строчку в присутствии Вилли Штофа, председателя Государственного совета ГДР, было разрешено исполнять лишь музыку гимна, сочиненную Гансом Эйслером, а слова «Германия — единое отечество» появились лишь в 1989 году на транспарантах гдээровских демонстрантов, которые накануне падения Стены требовали воссоединения Германии. Под знаком западного roll back — «отката» — и начинающейся «холодной войны» правители ФРГ отвергли требование Восточного Берлина «Немцы, за стол переговоров!» так же резко, как и «Ноту Сталина» 1952 года, предлагавшую объединение Германии в нейтральное государство, то есть

австрийский вариант... Наконец, не стоит забывать и о том, что разделение Берлина и Германии началось с вводом собственной западной валюты и основания собственного государства за полгода (!) до образования ГДР.

Многие немцы, возвращаясь домой из эмиграции, уповали на «новую Германию» в первую очередь на Востоке, где офицеры из отдела культуры Советской военной администрации — такие, как Александр Дымшиц или Владимир Галл, близкий друг Конрада Вольфа, — вели работу мудро и ангажировано, что признавали и нейтральные западные наблюдатели. Западная альтернатива состояла в том, что западные секторы Берлина с помощью значительных инвестиций превратились в витрину «свободного мира», в сверкающий огнями город посреди темной ГДР, которая вела борьбу со все растущими экономическими проблемами и теряла специалистов. Открытая граница в Восточный Берлин использовалась также и для массированных диверсионных акций с участием не только валютных и прочих спекулянтов, но и секретных служб всего мира. Один анонимный автор дал тогда формулировку, заслуживающую размышления: «Обе стороны так долго бросали друг в друга камни, что выросла стена».

В 1961 году, как потом и в 1989-м, ГДР стояла перед почти непреодолимыми экономическими проблемами и угрозой постепенно «истечь кровью» из-за массового бегства. 13 августа 1961 года, через восемь дней после встречи государств-участников Варшавского пакта, Вальтер Ульбрихт, за два месяца до того на пресс-конференции заверявший, что «никто не имеет намерения возводить стену», отдал приказ о строительстве «антифашистского защитного вала» на границе с западными секторами Берлина. «Реальный социализм», который поначалу еще надеялся продвинуться в западном направлении, ощерился и показал не только Западному Берлину, но и всему миру зверское железобетонное лицо Стены, которую охраняли пограничники, получившие приказ стрелять на поражение.

Однако и тут не следует забывать, что у каждой стены *две* стороны. И несмотря на всю риторику пропагандистской шумихи по обе стороны, тогда странным образом ощущалось некоторое облегчение. Даже на Западе реагировали на удивление хладнокровно: «Не лучшее решение, но оно в тысячу раз лучше войны», — заявил президент США Джон Ф. Кеннеди. И британский премьер-министр Гарольд Макмиллан не нашел «ничего противозаконного» в том, что «восточные немцы сдерживают поток беженцев и скрываются за еще более плотным «железным занавесом». Только американский генерал Луциус Д. Клей, родной сын того самого сахарного короля Клея, который в стихотворении Маяковского «Блек энд Уайт» бьет по лицу бунтующего кубинского негра, перестарался: он отправил американские танки на демаркационную линию, где они встали — лоб в лоб — против советских танков. Даже федеральный канцлер Конрад Аденауэр призывал из Бонна к «спокойствию и благоразумию», а в Западный Берлин прибыл с двухнедельным опозданием: этому рейнландцу в землях по ту сторону Эльбы (переехав ее, он, говорят, перекрестился со словами: «Отсюда начинается Азия!») всегда было не по себе. Сказались протестантская и, скорее, «левая» традиция.

В ГДР даже те интеллигенты, которые вовсе не следовали «генеральной линии», выражали надежду, что конец «внешнего вмешательства» положит начало консолидации ГДР, либерализации, оттепели. Но очень скоро давление из-за напряженности между Востоком и Западом стало вновь возрастать. В ГДР усилилась власть «железобетонных» правителей, в 1965 году на XI пленуме ЦК СЕПГ клеймивших культуру, а особенно кино, за «нигилизм», «анархизм», «разложение морали» и «враждебность социализму».

Да и на острове «Западный Берлин» царил климат стагнации, с грозной ссылкой на Стену отвергая любую критику — в том числе назревший конфликт поколений по поводу оценки прошлого и настоящего Германии. Вовсе не случайно, что — наряду с Беркли, Парижем и Белградом — в 1968 году именно Западный Берлин стал центром студенческих волнений, на которые буль-

варная газета Bild концерна «Шпрингер» (он возвел свой высотный дом непосредственно у Стены и вел оттуда пропаганду против ГДР) реагировала лозунгами типа: «Отправляйтесь на ту сторону!» или «Вон отсюда — через стену!» Возникла истерия, которая подготовила выстрелы в Бенно Онезорга и Руди Дучке (кстати, беженец из ГДР), главного спикера студенческого движения, — они прозвучали, как эхо выстрелов в Розу Люксенбург и Карла Либкнехта в 1918 году. И радикализировали часть студентов.

Восточный Берлин реагировал на это леворадикальное движение исключительно сдержанно и недружелюбно. Официальная формулировка упомянутого XI пленума — «Наша ГДР — честное государство. Она обладает твердым мерилом этики и морали, приличий и порядочности» — скорее соответствовала позиции консерваторов в Западном Берлине, нежели тому пониманию социализма, какое пропагандировали антиавторитарные длинноволосые студенты, практикующие свободную любовь. Гэдээровские партбюрократы побоялись, что этот дух инфицирует и их собственную молодежь.

Стена стала в это время и свидетельством окаменелости отношений обеих сторон — стеной в головах. Анархист Кабе в фильме Рейнхарда Хауффа «Человек на стене» (1982) нигде не чувствует себя дома: сначала он хочет перебраться через Стену с Востока на Запад, потом тем же путем назад... В фильме Ютты Брюкнер «Воздушные корни» (1983) молодая героиня, которую ФРГ без ее согласия выкупает из гэдээровской тюрьмы, не может прижиться в Западном Берлине и тем напоминает Риту из «Расколотого неба» Конрада Вольфа по одноименной повести Кристы Вольф, ее шок от Западного Берлина: «Там тебе хуже, чем за границей, потому что слышишь родную речь. Там ты жутким образом ощущаешь себя на чужбине».

В отличие от героини «Воздушных корней» Ютты Брюкнер, Рита добровольно пришла в Западный Берлин, куда ее жених Вольфганг, химик, перебрался из-за того, что тупые гэдээровские функционеры не признали его научные достижения и глубоко ранили его «эго». Рита чувствует себя чужой в западноберлинской среде и возвращается в ГДР, которая как раз начинает обносить себя Стеной. Любовь терпит крушение еще до возведения Стены — по причине несовместимого различия общественных позиций, что для Кристы Вольф, как и для Конрада Вольфа, собственно, и составляло границу между немцами и немцами. Оба они и спустя три года после возведения Стены все еще верили в социалистические перспективы своего «государства рабочих и крестьян», не исключая при этом критики его тупых железобетонных функционеров: своим далеким от пропаганды, неприкрашенным реализмом в изображении ГДР и германо-германской проблемы они произвели большое впечатление даже на консерваторов в ФРГ, куда самолично привезли картину для обсуждения осенью 1964 года.

В фильме Вима Вендерса «Небо над Берлином» (1987) Стена появляется в совершенно ином ракурсе: на Потсдамской площади, посреди пограничной полосы немецкий старик — поэт по прозвищу Гомер ищет следы своего детства.

Немецкое авторское кино 1980-х годов решительно отличается от мейнстрима тех фильмов про Стену, где в политическом или (особенно часто) в коммерческом смысле используются сюжеты о попытках бегства — с трагическим или удачным финалом. Один из первых таких фильмов, триллер «Опоздание в Мариенборне» Рольфа Хедриха, был показан на Берлинале в 1963 году. Юноша из ГДР прыгает в американский военный эшелон, чтобы попасть «на Запад». В картине «Туннель» (2001) Роланд Зузо Рихтер эффектно воплощает на экране подлинную историю западных «Сообщников беглецов» (Fluchthelfer) — тех смельчаков, кто в 1962 году непосредственно под Стеной выкопали туннель для беглецов из Восточного Берлина. Не *под*, а *над* Стеной в 1979 году двум семьям удался побег на воздушном шаре, экранизированный Дельбертом Манном. Его фильм «С попутным ветром на запад» едва не взорвал Берлинале в 1982 году. Уже годом ранее Морица де Хадельна, директора Берлинале, жестоко критиковали за то, что на фестивале не была показана кар-

тина «Изумительные годы» экс-гэдээровского диссидента и поэта Райнера Кунце, в художественном отношении действительно довольно слабая. Тем не менее де Хадельн заботился о том, чтобы шаткий мостик между Востоком и Западом — то есть Берлинале — не обрушила официальная фестивальная программа. С легкой руки мудрого де Хадельна команда Берлинале придерживалась мнения, что лучше добиваться изменений «через сближение», не-

жели мешать им путем конфронтации, а именно — следовал основному принципу «новой восточной политики» Вилли Брандта (в год появления Стены он был бургомистром Западного Берлина).

Но не всегда был таким Западно-Берлинский международный кинофестиваль, возникший в 1951 году как «необходимый противовес» Международному фестивалю молодежи, который проводился тогда в Восточном Берлине, дабы стать «главным развлекательным событием для жителей Восточного Берлина, населения Восточной зоны и не в последнюю очередь для молодежи стран народной демократии». В параграфе 3 «Основных положений» Берлинале четко говорилось о том, что кинофестиваль должен «свидетельствовать о развитии киноискусства во всех демократических странах», «являться мирной демонстрацией западной культуры посредством киноискусства как массового развлечения». Долгий путь Берлинале от этой концепции фронтового города и форпоста западного мира к «открытию Востока» и, наконец, к разрешению свободного прохода через официальные ворота Стены для гостей фестиваля и фильмов в феврале 1989 года свидетельствует о том, насколько прочна была «стена в головах» людей по обе стороны.

Также и в ГДР бюрократы от культуры долгое время препятствовали участию в Берлинале других социалистических стран. Существенным препятствием был и особый статус Западного Берлина, за соблюдением которого строго следила советская сторона: в соответствии с четырехсторонним соглашением город не входил в состав ФРГ. В московской гостинице «Россия» во время ММКФ немецких гостей рассаживали обедать за три разных столика: с флажками ФРГ, ГДР и Западного Берлина.

Все это — история двадцатилетней давности. Однако тень этой истории ложится и на современность. Не только в тех фильмах и выступлениях, которые и поныне пытаются преодолеть неизжитую травму — произвол «штази» и бесчеловечность пограничного режима. Попытки сделать это, грозя указательным пальцем и оправдывая собственные противоречия, отразились и отражаются в самых разных фильмах, как правило, режиссеров западного про-

исхождения. В фильме Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка «Жизнь других» (2006), отмеченном, в частности, «Оскаром», офицер «штази» Вислер, вникнув в жизнь тех, за кем шпионил, из Савла превращается в Павла. «Солнечная аллея» Леандера Хаусманна (1999) своим бурлескным стилем нарушает привычный жанровый пафос «стена-стори», а в картине Вольфганга Беккера «Гудбай, Ленин!» (2003) любящий сын делает все возможное, чтобы его мать,

выйдя из длительной комы, не разволновалась при виде решительных перемен, произошедших после падения Стены.

Режиссеры из ГДР обращались в первые годы после перелома к травмам прошлого и нового настоящего. Так, Сибилла Шёнеманн, которая в 1984-м была арестована «штази» и уволена из Бабельсбергской киноакадемии, а спустя год выслана в ФРГ, в 1990-м отправляется на поиски документальных следов своего «Заблокированного времени» (1991), но не находит никого, кто признал бы себя ответственным за нарушение ее гражданских прав: никто себя не чувствует виновным. Преодолеть прошлое средствами документального кино пытаются и Лео Хохманн, Клаус Солде и Иоахим Цирнер в картине «Маленький кусочек Германии» (1991). Фильм сложен из трех коллективных портретов: штурмующие Стену, строители Стены, жертвы Стены. Юрген Бётхер, один из самых непокорных и креативных художников и документалистов ГДР, в фильме «Стена» (1990) без единого комментария фиксирует исторический абрис Берлинской стены, превратив ее в проекционную поверхность для документальных кинокадров немецкой истории: от империи Вильгельма до гитлеровского «третьего рейха», от женщин, восстанавливающих Берлин после окончания войны, до полицейских и солдат той эпохи. Фильм фиксирует время на его историческом переломе, избегая преждевременных суждений, и именно потому становится важнейшим документом.

О том, что Стена вовсе не исчезла из сознания «осси» и «весси», восточных и западных немцев, документально свидетельствуют Зиги Камль, Георг Хартманн и Патрисия Гюнтер фильмом с провокационно-программным названием «Стена в голове — объединение: нет, спасибо?» Тот факт, что 21 процент восточных немцев спустя двадцать лет после падения Стены хотели бы снова получить Стену, Леандер Хаусманн, режиссер «Солнечной аллеи», объясняет так: «Пусть я и живу под давлением, зато в социальном плане у меня все в порядке, так что лучше пусть будет Стена». Впрочем, такого же мнения придерживаются сегодня и 19 процентов западных немцев. Причина этого поразительного и даже шокирующего феномена — не только, конечно,

«остальгия» (ностальгия по «ост»-временам), но и конкретный опыт, обретенный вслед за ликованием по поводу обещанных федеральным канцлером Гельмутом Колем «цветущих ландшафтов». Опыт безработицы, общественного равнодушия и высокомерного презрения западных чиновников и бизнесменов, которые «братьев» из бывшей ГДР научили, «как надо жить»... или попросту их ограбили. Все на востоке Германии — в том числе и кинематографисты — ищут сегодня свое самосознание, свое собственное место, свои собственные темы и образы (особенно удачно это удается режиссеру Андреасу Дрезену, родившемуся в 1963 году в тюрингском городке Гера).

Кстати. В центре бывшего Восточного Берлина стоит еще памятник Карлу Марксу, «Капитал» которого во время кризиса стал хитом продаж. На цоколе этого памятника кто-то написал: «В следующий раз все будет лучше»...

Берлин

Перевод с немецкого Марии Зоркой

ИВАН ФОРГАЧ

По ту сторону Стены

Я боюсь символов. Они упрощают жизнь, историю, затрудняют осознание процессов. Холодным, рациональным фанатизмом символы подменяют суть явлений.

Как только разрушение Берлинской стены стало символом исчезновения восточноевропейской социалистической системы, я забыл, как это произошло. Мне часто попадаются на глаза «символические» кадры этого события — люди молотками бьют и бьют по бетонной стене.

Но, если честно, во мне не живет ни одна претендующая на символ картинка того периода. Я путаю даты, потерял хронологическую нить событий. Единственное, что помню, что могу восстановить в своей эмоциональной памяти и поныне, — эйфория, в которой слились все события начала перестройки. То была оргиастическая радость ощущения исторических перемен. Потрясший все мое существо эмоциональный опыт.

Я уверен, что мы приветствовали *прогрессивные* процессы. Но далеко не уверен, что мы в ту пору не поддержали бы с таким же восторгом демагогические призывы, даже насилие. Я говорю об этом отнюдь не философически. Должен, например, признать, что, празднуя национальную независимость, то есть вывод советских войск, я — как и миллионы моих соотечественников — не заметил зародыши национализма, который в последние годы «дозрел» до политически организованного фашистского движения, имеющего реальные шансы получить на следующих парламентских выборах порядка 10 процентов голосов.

Я согласен с тем, что мы должны праздновать 20-летнюю годовщину падения Берлинской стены, и я рад, что она пала. Но одновременно во мне рождается странное, иррациональное чувство, которое наводит меня едва ли не на отступническую мысль. Все федеральные страны, которые отдали столько крови в борьбе против фашизма — СССР, Югославия, Чехословакия, — распались, а Германия воссоединилась.

Что тут праздновать? Разве это не своего рода маленькая трагедия в восточноевропейской истории?

В последние годы в Венгрии — и я уверен, что не только у нас, — все более модно задавать вопрос: когда, собственно, началось крушение социалистической системы? Еще более модно давать на него интригующие ответы.

Историческая наука стоит на том, что история — это процесс. Но игры с историей, обслуживающие политику, доказывают, например, что события произошли не тогда, когда произошли, а много раньше, и порой заводят так далеко, что недолго и заблудиться.

Иные заявляют, ничтоже сумняшеся, что распад Советского Союза произошел уже в дни, когда народ подавил августовский путч 1991 года. Ну что, логично: ведь появление танков на городских улицах для нас однозначно связано с историческим переворотом. Можно продлить флэшбэк: мол, все было предрешено объявлением перестройки. Или: ведь у нас все зависит от политических лидеров — уже самим избранием Михаила Горбачева на пост генсека КПСС. А так как у нас восхождение нового политического лидера обычно было связано со смертью его предшественника, роковой датой — перепрыгая короткое «смутное время» Черненко и Андропова — еще эффектнее назначить смерть Брежнева, отца застоя.

Но если уж мы вспомнили Брежнева, почему не вернуться к сакраментальному событию вторжения советских войск в Чехословакию в августе 1968 года? К отказу от реформ, пусть они и были вынужденными уступками цветущему капитализму? Но не забудем, что сама попытка косыгинских реформ стала возможной благодаря XX съезду КПСС. Иными словами — после смерти Сталина. Ведь кто, если не великие фигуры, формирует ход истории? Катясь по этой дорожке в обратном направлении, можно договориться до того, что конец советской системы предопределило ее начало — Октябрьская революция.

Венгерский вариант выделяет еще два славных события, которые — по мысли наших мудрецов-патриотов — предопределили ход распада и краха соцлагеря. Первое, конечно, — Октябрьское восстание 1956 года, которое за несколько дней было подавлено Советской Армией, но СССР явно получил в той схватке смертельную рану. А второй факт — тонкий, зато по-настоящему героический поступок нашего правительства, показавший прямой путь к свержению социализма. В августе 1989 года Венгрия неожиданно открыла свою границу с Австрией перед восточногерманскими «туристами», которые хотели покинуть свою страну. Мы склонны считать, что этим жестом именно венгры повернули советский регион в сторону свободы.

Крах Берлинской стены был просто неминуемым следствием.

Если неискушенный человек слушает или читает высказывания и воспоминания многих наших политиков, историков, художников, видных представителей интеллигенции, у него может возникнуть вопрос: а была ли вообще советская система? Ведь только о том разговор, что никто ей не служил. Политические лидеры не покладая рук работали над ее нейтрализацией, искали пути ее свержения. Агенты и офицеры госбезопасности писали заведомо ложные донесения, дабы спасти людей. Ученые-гуманитарии, журналисты, художники, кинематографисты, особенно в подтексте, неустанно разоблачали систему, хитро обманывая «цензоров», которых, собственно, и не надо было обманывать: ведь, если им верить, они сами намеренно давали запрещенным идеям свободный путь.

Не знаю, достаточно ли веры и служения одного человека для существования общественной системы. Этим человеком был я. Я убежденно участвовал в строительстве этого самого, ну... социализма... не дай бог, коммунизма. Я верил в его будущее, точнее, меня интересовало такое будущее. Что делать, мне по душе социальное равенство. Мне как-то неприятно смотреть на бедных и противно смотреть на богатых. Мне неинтересно выигрывать соревнование в заведомо неравных условиях, мне нравится показывать и проверять свои собственные способности. Подлостью было бы признавать, что в обществе есть лишние люди, не заслуживающие человеческих условий жизни. И у меня такое ощущение, что я такой не один. И если мне не изменяет память, в том самом «проклятом прошлом» я тоже не был один.

Но что породило эйфорию начала перестройки? Наверное, лень или, если без высокомерия, — усталость. Да, я устал агитировать других, вести бесконечные споры о том, почему лучше жить у нас, чем на Западе, устал защищать лживую плакатность пропаганды, идеологии, обходить зверства сталинизма, убеждать, что основные идеи и ценности социализма — гуманные и нельзя упускать шанс для их осуществления. Я устал, несмотря на то что верил в эти ценности, в их будущее. Духовная атмосфера перестройки принесла мне облегчение. Верой в нее и надеждой вырвалась из меня до тех пор сознательно задушенная жажда свободы. Конечно, я сразу же почувствовал ее вкус, новые просторы жизни. Я видел свою веру в новом контексте и уже окончательно не хотел отказаться от нее.

Хорошо помню, не я один относился так к начавшемуся процессу. Нас было множество. Венгрия и политически, и духовно, и интеллектуально уже была готова к переменам, как тогда еще казалось, к реформам. Были уже обдуманы возможные альтернативы. И поэтому все происходило мирно. Все это очень хорошо отражено в нашей кинематографии. Она и в ту пору развивалась совершенно органично, без драматических событий, скандалов и разоблачений, без санкционированных откровений, «зон молчания», кроме разве что нового истолкования событий 1956 года. Горбачевская перестройка лишь дала знак для окончательной выработки и осуществления новых реформ. И все группировки стали действовать.

Я уверен — хотя часто ошибаюсь, — что никто не знал, куда ведет и куда вырулит новый путь. Во всяком случае, о полном разложении прежней системы тогда мало кто думал. Люди приветствовали идею парламентаризма, многопартийной политической системы, свободы собраний и слова, открытие границ, вывод советских войск. И, как ни странно, многим казалось, что все это может осуществляться в рамках либерального государственного социализма, связанного с именем первого секретаря партии Яноша Кадара и позже, уже с отрицательным оттенком, получившего название «кадаризм». В 1987-м я еще писал рекомендацию для кандидата в члены партии, материально обеспеченной женщины. Через десять лет вместе со своим мужем — признанным кинорежиссером — она участвовала в митинге радикальной правой оппозиции.

Я примкнул к движению новой левой альтернативы. В нем активно участвовали очень симпатичные шестидесятники — по новой фразеологии, вечные

лузеры, — наследники нашего просвещенного марксиста-классика Дьёрдя Лукача, их ученики и мы — ученики учеников. Наша позиция была в том, что суть социализма — коллективная собственность с системой самоуправления рабочих и крестьян. И мы были уверены, что параллельно с децентрализацией эта структура вполне осуществима.

Я хотел бы подчеркнуть, что эта концепция радикально отличается от «хозрасчета» перестройки или от югославского самоуправления, рожденного еще во времена Тито. Первое просто децентрализовало государственную экономику, а второе — на фоне децентрализации — дало рабочим всего лишь консультативный демократический форум. Наша левая альтернатива передала бы работникам в собственность предприятия, совхозы, торговые фирмы. Собственно, не было в этом ничего оригинального. Мы просто адаптировали, модернизировали изначальные революционные стремления большевиков и других ранних радикальных социал-демократов.

Можно сказать, что это опять была всего лишь наивная утопия. Но нет, с конца 80-х, особенно после 1989 года, после политического уничтожения монолитных, диктатурных структур (что мы до сих пор путаем с полным изменением общественной системы) началось заметное движение в левую сторону. Местами появлялись рабочие советы, а объявление приватизации на многих заводах истолковали так, что государственная собственность становится коллективной, и — не раз с нашей поддержкой — готовились к реальному самоуправлению.

В культурной жизни тоже были такие явления, хотя, конечно, не на уровне приватизации государственной собственности. Достаточно упомянуть именно пример кинематографистов. Они попробовали взять в свои руки управление отраслью. В конце концов они успели создать свой фонд для самостоятельного распределения государственной поддержки.

А я лично могу гордиться тем, что по моей инициативе и с поддержкой революционно открытого руководства в национальном киноархиве мы создали демократическую структуру самоуправления. Все отделы самостоятельно выбирали своих ведущих и имели право их сменить. Все решения были приняты путем демократических процедур. Первый конкурс на пост директора архива проводили тайным голосованием выбранные представители отделов. Правда, кандидат был лишь один. Но демократически избранный директор архива по сей день пользуется доверием сотрудников.

Потом все это медленно ушло. В эйфории мы поздно заметили, что приняты законы о преобладании частной собственности, о строгом урегулировании прав сотрудников на рабочих местах. Мы вдруг оказались в капитализме, к которому не привыкли до сих пор. И здесь решающую роль играли не 56-й и не 68-й годы, не открытие австрийской границы для восточных немцев и не крах Берлинской стены. А, наверное, до сих пор непонятая борьба элитарных кругов за распределение государственной собственности. Или что-то другое?

Я был еще студентом, когда организовал дискуссию о перспективах социализма в свете деятельности польской Солидарности. Не было в этом ничего необыкновенного, подобные мероприятия происходили у нас в университете регулярно. В той дискуссии участвовали два преподавателя. Молодой, горячий, остроумный эстетик и русист, новая звезда университета — и консервативный, мало интересный, немножко презираемый студентами литературовед. Наш кумир, как всегда, говорил открыто, использовал блестящие обороты, защищал радикальность и явно выиграл спор. Но было одно странное высказывание у соперника, которое мы тогда оценили как отчаянную защиту консервативности. Когда наш любимец с патетично-мудрой улыбкой призывал «рушить пирамидную структуру общества», представитель официальной позиции лаконично заметил: «Ну что ж, будет много маленьких пирамид».

Будапешт

АБРАМ КЛЕЦКИН

С точки зрения теоремы Томаса

Так случилось, что двадцать лет назад, в октябре 1989 года, я стоял ночью у окна в восточноберлинской гостинице, а внизу на Алексе (как берлинцы называют знаменитую площадь Александра) уже которые сутки десятки тысяч людей, воодушевленные словами Горбачева о том, что политика перестройки и гласности необходима не только СССР, но и всем странам социалистического лагеря, призывали власти открыть дорогу демократии и восстановлению единства Германии. К тому времени я не только повидал подобное, но и участвовал в организации многотысячных митингов и выступал на них у себя дома — в Риге. Но все равно зрелище было впечатляющее. Дело было не столько в масштабе события, сколько в осознании его неизбежных исторических последствий. Было ясно: не только перед немцами — перед всей Европой открывается возможность подать друг другу руки и вместе создавать достойный человека мир.

В октябре 89-го у меня за плечами был уже серьезный опыт активного участия в перестройке, была безоблачная радость от того, что все-таки дожил, что могу и сам в какой-то мере способствовать тому, чтобы пала наконец насквозь аморальная система, которая не только вся проржавела, но и вся, если можно так выразиться, пролживела. Точнее всего она характеризуется вовсе не Марксом, а ярым антикоммунистом Генри Фордом, его знаменитой фразой: «Вы можете выбрать себе машину любого цвета, если только этот цвет будет черный». Надежда со всем этим покончить грела душу.

Но со временем во мне стало нарастать беспокойство. Все чаще становилось не по себе. Тебе дают слово на очередном митинге, ты еще ни слова не сказал, а толпа уже восторженно тебя приветствует. И не только тебя — каждого выступающего, которого признают своим. Несколько десятков людей в Латвии вдруг стали избранными. Их не только приветствуют — на них возлагают надежды, их осыпают цветами, подарками и всякими другими знаками внимания... Казалось бы, все замечательно. Да только за такой реакцией тысяч стоит не желание свободы, а желание найти наконец кого-то, кто позаботится о них, устроит за них их жизнь, этакая модифицированная мечта о добром царе.

С такими настроениями и демократии не построить, и не понять, в чем же беда системы, которая, несмотря на гигантскую военную мощь, чуть ли не в одночасье развалилась и исчезла просто потому, что вдруг выяснилось, что никому она оказалась не нужна, во всяком случае, никто — от последнего бомжа до генсека партии — не готов ее отстаивать.

Но массовому движению необходима идея, которая объединила бы всех и заменила ту, что потеряла свою привлекательность. И такая идея нашлась как бы сама собой. Да ее, собственно, и не пришлось искать, она, как говорится, была под рукой. Национальная идея. Она, особенно в новое время, сыграла огромную роль и привела ко многим весьма значительным достижениям. Однако во времена глобализации становятся видны и ее слабые стороны. Во-первых, она не сближает, а разделяет и нередко сталкивает лбами различные этнические общности, при этом, как ни странно, особенно часто соседей и, что еще более странно, близких по происхождению и культуре. Во-вторых, эта идея за народом не видит отдельного человека, самостоятельную личность. Во всяком случае, человек, индивидуум, по отношению к общности вторичен. А это заключает в себе опасность для самого народа, богатство которого — личности, его составляющие. Чем личность свободнее, чем полнее ее саморазвитие и ярче своеобразие, тем больше она обогащает свой народ.

Не могу утверждать, что все это, как и многое другое, что связано с историческим поворотом, совершившимся два десятилетия назад, я сформулировал в ту октябрьскую ночь в Берлине. Но двойственность своих ощущений я помню до сих пор.

К сожалению, жизнь показала, что для сомнений были основания. Об этом я несколько лет тому назад уже написал для себя заметки, которые никогда еще не публиковал. Думаю, что они могут пригодиться для размышлений и дискуссии.

Когда-то давно я прочитал фразу одного немодного в наше время автора по имени Фридрих Энгельс, и эта фраза запомнилась. Звучала она примерно так: «История развивается таким образом, что каждый борется за свои интересы, а в результате получается то, чего никто не хотел». Тогда она мне показалась просто остроумной, но со временем, особенно за последние пятнадцать-двадцать лет, выяснилось, что она, по большому счету, имеет глубокий смысл.

Ну кто в конце 80-х и начале 90-х, — независимо от того, был ли он за или против перемен, выгадал он на этом или проиграл, — мог себе представить, что мир будет таким, каким мы его видим сегодня? Горбачев в Москве? Рейган с Клинтоном в Вашингтоне? Янис Петерс в Риге? Защитники Сейма? Защитники Белого дома? Перечисление может быть бесконечным. Но главное, как они, то есть все мы — современники и участники этих событий, — отвечаем себе на вопрос: ты этого хотел, ты именно об этом мечтал?

Чтобы не было недоразумений, сразу скажу: я и тогда был за перемены, и нет никаких сомнений в том, что и с сегодняшним опытом стоял бы на той же стороне баррикады. По-настоящему тревожит даже не столько то, что все получилось не совсем так или даже совсем не так, как думалось и мечталось, сколько то, что все это как будто никого уже, по крайней мере, в эшелонах власти, по-настоящему не интересует. Было и прошло. Как будто для власть имеющих нет прошлого, а горизонт будущего не простирается дальше ближайших выборов.

Про французских аристократов, вернувшихся к власти в посленаполеоновскую эпоху, говорили, что они ничего не забыли и ничему не научились. Пришедшие ныне к власти, наоборот, все забыли о том, кто и для чего привел их во власть, но тоже ничему не научились. Моя цель вовсе не в том, чтобы еще раз повторить надоевший уже всем тезис, что во всем виноваты политики. К сожалению, они виноваты не больше, чем те, кто их усердно ругает и, несмотря на это, каждый раз снова выбирает во власть — мы с вами, — не чувствуя при этом никакой своей вины и ответственности за содеянное. И дело опять-таки не в том, чтобы свалить вину на общество. Да и вряд ли могло получиться иначе. Потому что демократия — процесс долгий, можно сказать, бесконечный.

Существует старинное поверье, в соответствии с которым в Риге каждый год на праздник Лиго из вод Даугавы звучит голос: «А Рига уже готова?» В смысле — построена? И если ответ будет положительный, город тут же уйдет под воду. До того часа, когда демократия будет «готова», то есть будет не только в законах, но и в головах, нам еще идти и идти. А наше политическое руководство уже провозглашает, что Латвия настолько продвинулась в строительстве демократии, что хоть сейчас готова научить этому делу и Молдавию, и Украину, и Грузию, и особенно Беларусь, хотя та еще об этом не просит. Между прочим, такая учеба могла бы быть даже полезна, если бы речь шла об опыте Латвии, но речь-то идет об успехах...

Я хотел бы предложить читателям небольшой эксперимент. Сначала цитата: «Эти элиты используют такие институциональные элементы демократии, как политические партии, выборы и разнообразные массмедиа, но с единственной целью: помочь сохранить власть тем, кому она принадлежит. Выборы проводятся регулярно, но они не создают возможности для смены власти, они служат только для ее легитимизации [...]. Здесь цель не только

утвердить монополию власти, но и монополизировать соревнование на ее поле». Как вы думаете — о какой стране идет речь?

Это цитата из статьи «Дублеры» демократии», принадлежит она научному директору проекта Центра политических исследований Центральноевропейского университета в Будапеште Ивану Крастеву, и говорит он о России и ее «управляемой демократии». Не могу сказать, что я большой поклонник того, что называют «управляемой демократией». Но если моих латвийских коллег спросить, что в этом тексте никак нельзя отнести к нашим латвийским реалиям, уверен — им нечего будет ответить.

Латвия с Россией соседи, но далеко не близнецы. Как же так получается, что то, в чем Крастев справедливо или несправедливо упрекает Россию, по крайней мере, не противоречит тому, что мы наблюдаем в Латвии? Может быть, мы относимся к тем, кто не способен увидеть в собственном глазу бревно? А может быть, способны, только не догадываемся посмотреть?

Все исследования, проводившиеся в Латвии с середины 90-х годов и до настоящего времени, свидетельствуют о постоянно растущем отчуждении общества от власти, угрожающем превратиться из трещины в пропасть. Индивид все более утверждается в убеждении, что от него в его стране ничего не зависит и никто не защищает его интересы. Подобные же процессы наблюдаются на всем постсоветском, да и постсоциалистическом, пространстве. Нельзя сказать, чтобы это было тайной, что называется, за семью печатями. Но ведь, по сути, это означает — не больше и не меньше, — что на этом пространстве на деле происходит движение не к демократии, а от нее. Ведь если из линкольновского определения демократии как власти, исходящей от народа, осуществляемой вместе с народом и на благо народа, выпадает среднее звено — реальное участие народа в управлении, — то о какой демократии можно всерьез говорить?

Почему же это не вызывает крайней тревоги и острого желания что-то предпринять, если, по понятным причинам, не у правящей элиты, то у наших так гордящихся своей приверженностью свободе слова массмедиа, да и у самого общества? Почему в России подобные тенденции многим, живущим от нее к западу, представляются очевидными, а у себя дома они же, пусть менее и по-другому выраженные, — нет?

И тут мне хотелось бы обратиться к так называемой теореме американского социолога Уильяма Томаса, которую он сформулировал еще в 1928 году: «Если люди определяют ситуации как действительные, то они действительны и по своим последствиям». Другими словами, если люди принимают нечто за реально существующее, то они и действуют по отношению к нему как к реально существующему. Если, скажем, по пустой ночной улице вам навстречу идет некто, то ваше поведение определяется не тем, что он собой представляет на самом деле, а тем, что вы о нем подумали.

Людям и их разнообразным сообществам, как известно, свойственно видеть себя и «своих» с лучшей стороны, а чужих, соответственно, наоборот. Кто не помнит великую по своему цинизму фразу: «Он, конечно, подонок, но наш подонок»? Значит, дело в том, кого мы назначаем в свои, а кого — в чужие. Вот вступила Латвия в ЕС и НАТО, а это главные клубы западных демократий. Значит, мы уже по определению кто? Естественно, подлинная демократия. А кто не согласен, так это просто «не наши», и чего от них ждать?

К сожалению, нам случилось присоединиться к западным демократиям в тот момент, когда они сами переживают весьма сложный, если не сказать — кризисный, момент в своем существовании. Перемены 90-х годов были неправильно оценены наиболее влиятельной частью западного и, прежде всего, американского истеблишмента как победа в холодной войне. Между тем Советский Союз, если бы не перестройка, мог не развиваться, конечно, но продолжать прозябать еще годы и годы — а затем исчезнуть, прихватив с собой еще полмира. Следствием было то, что с Россией обошлись, как с потерпевшей поражение, и, вместо того чтобы возможно быстрее и полнее включить

ее в мировое сообщество, как поступили с Германией после разгрома нацизма, стали — при внешней дружественности — вести игру на ее ослабление.

Но даже не это было основным стратегическим просчетом. США, став, по собственному убеждению, вместе со своими союзниками единственной реальной силой на мировой арене, для чего как будто были все основания, решили осуществить свою историческую миссию: обеспечить победу демократии и свободного рынка на всей планете. Когда я говорю об исторической миссии, я отнюдь не иронизирую. Думаю, что мечта облагодетельствовать человечество была и для некоторых остается искренней. Поэтому таким шоком для Америки оказалось то, что облагодетельствованные не только не выразили свою глубокую благодарность, но ответили кровавым и нескончаемым террором.

Можно сказать, что с лидерами демократического мира плохую шутку сыграла уже упомянутая теорема Томаса: они уверены, что то, что хорошо для них, хорошо и для всего человечества. А между тем это далеко не так. Представление о благе, о смысле жизни, сами системы ценностей не просто различны — каждая из этих систем изначально исходит из того, что она единственно верная. Человечество это уже неоднократно проходило. Вспомним хотя бы историю религий. Когда говорят об общечеловеческих ценностях — таких, как добро, справедливость, свобода и, кстати, демократия (сейчас столько приходится слышать о преимуществах исламской демократии!), — то мы должны помнить, как по-разному, порой совершенно полярно они интерпретируются.

Еще более катастрофично по возможным последствиям не то даже, что не учитывается разнообразие мира и систем ценностей, а то, что грубо попираются собственные огромными жертвами и трагическим опытом выработанные ценности. Прежде всего, вот эта: демократия не может насаждаться силой и, особенно, силой оружия. Крестовый поход за демократию, к которому призывал после 11 сентября президент Буш, — нонсенс. Правда, выражение «крестовый поход» было быстренько изъято из политического лексикона, но оговорка-то совершенно в духе Фрейда. Уж очень все это напоминает слоганы советских времен: «Кто не с нами, тот против нас», «Мы вас научим свободу любить», «Не можешь — поможем, не умеешь — научим, не хочешь — заставим!»

Не в первый раз в истории человечества благими намерениями мостят дорогу в ад. Однако в наши дни, когда не только множатся, но и все доступнее становятся возможности, угрожающие самому существованию человечества, эта дорога может уничтожить жизнь на земле. Поэтому нельзя больше жить по теореме Томаса — нужно жить и действовать в соответствии с действительностью, а не с нашими представлениями о ней.

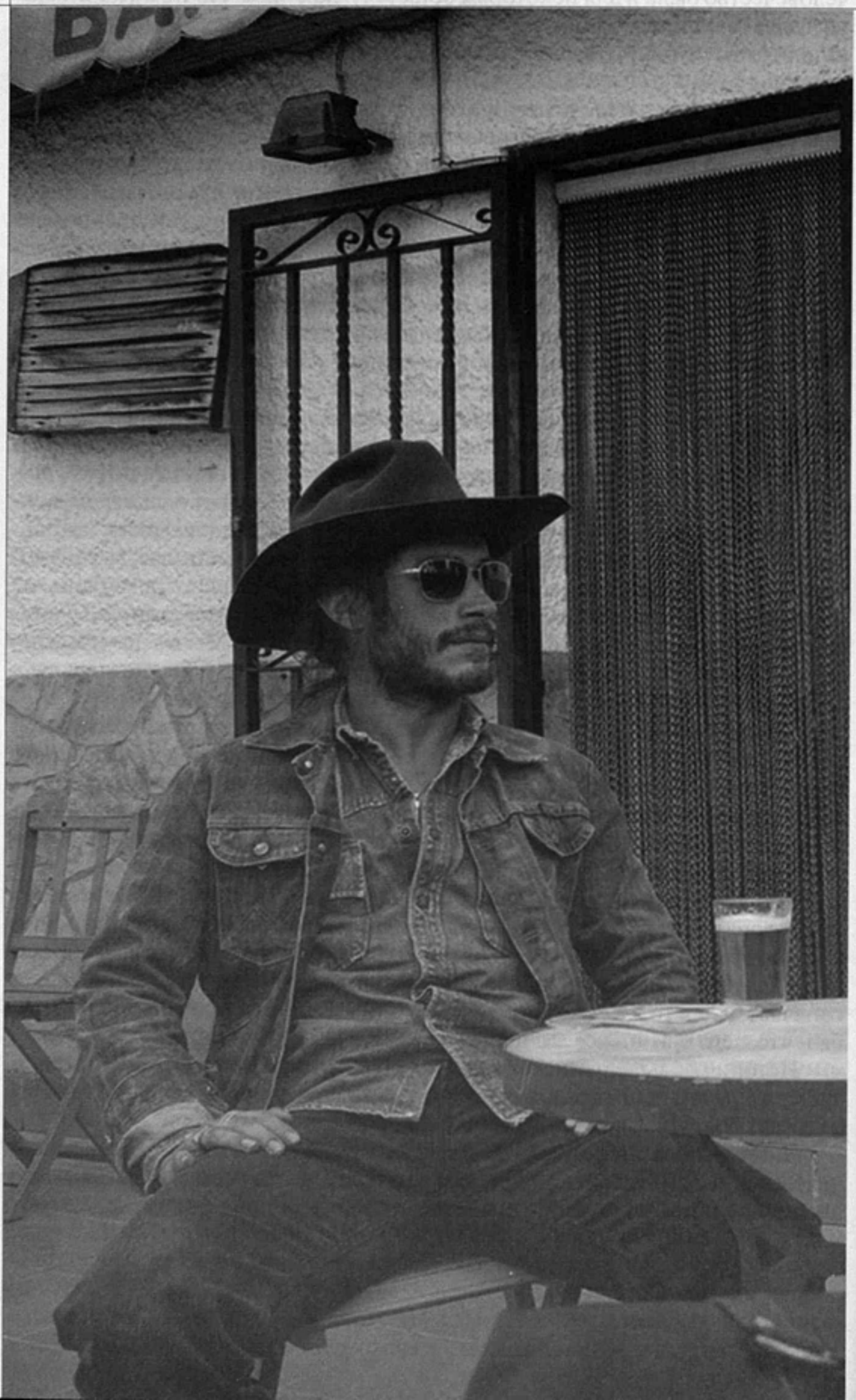
Есть такое латышское присловье: «Не в первый раз с трубкой на крыше!» Так говорят, когда хотят подчеркнуть свою опытность и глубокое понимание дела. Во времена соломенных крыш раскуривать на них трубку, да еще при ветре, — дело в высшей мере рискованное. Но ведь то, что ты такой дока, еще не означает, что в то же самое время на другой крыше не сидит некто вроде тебя и что с его крыши все видно по-другому.

История больше не может делаться по Энгельсу. Чем активнее глобализуется мир, тем яснее становится: биться за свои интересы в конечном счете означает бороться за интересы общие.

Линкольновская формула демократии в глобальном мире — это власть от человечества, вместе с человечеством и на благо человечества. Если это не будет понято и не станет основой для решений и действий, быть беде.

Рига

Р Е П Е Р Т У А Р



«Предел контроля», режиссер Джим Джармуш

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Кофе и совершенство

Последний фильм Джима Джармуша, завсегдатая Канна, не взяли на этот фестиваль. Почитатели режиссера блуждали в трех соснах, решая: пижонство ли это каннских отборщиков, на самом ли деле провалился Джармуш или снял так радикально, что отвратил составителей программы, предпочитающих теперь откровенно эпатажные картины?

После мейнстримных — и потому более странных, чем другие произведения режиссера — «Сломанных цветов», за которые он тем не менее получил Гран-при Каннского фестиваля, подозрения поклонников Джармуша не казались преувеличенными. К тому же американские критики были совсем не в восторге от «Предела контроля».

Фильм показали на фестивале в Карловых Варах. Бесшумно, вне конкурса. Мнения разделились не поровну. Большинство критиков, журналистов воротили носы, несколько (я среди них) испытали счастливые мгновения.

Отрешенное совершенство «Предела контроля» совпало с идеалами, кажется, только одного международного фестиваля: нашего «Завтра» (октябрь 2009 года). Фильм Джармуша его открывал, задав смысл и тон всей программе, бескомпромиссной и умной. Среди главных ее достоинств — отсутствие опусов, имитирующих (ловко, жестко или скромно) пределы контроля арт-

«Предел контроля» ***(The Limits of Control)***

Автор сценария, режиссер **Джим Джармуш**
Оператор **Кристофер Дойл**
Художник **Эухенио Кабальеро**
В ролях: **Исаак де Банколе, Алекс Дека, Жан-Франсуа Стевенен, Оскар Хаэнада, Билл Мюррей, Луис Тосар, Пас де ла Уэрта, Тилда Суинтон, Гаэль Гарсиа Берналь и другие**
Focus Features, Entertainment Farm, Point Blank Films
США — Испания — Япония
2009

жанров. А ведь именно они составляют плоть и дух самых важных фестивалей. Фильмы, отобранные Алексеем Медведевым, показали московской публике, что снобизм по отношению к киноарту молодых режиссеров, даже если их масштаб несопоставим с классическим наследием Джармуша, основан на скорбном неведении или бесчувствии.

В новом фильме Джармуш остается, казалось бы, верен себе — знаковым свойствам вроде знакомой поэтики: долгим планам, медитативности, юмору, содержательным, пластическим мотивам, самоигральным фрагментам. Но доводит эти составляющие до уровня нематериальной режиссуры и тишайшего издевательства над фабулой, которую он прежде никогда не разрушал. Хотя ею не обольщался.

Теперь же, послав из Америки в Испанию чернокожего наемного убийцу (Исаак де Банколе) без оружия, без мобильника на задание, которое заказчики не уточняют, предлагая всего лишь «включить воображение», сценарист Джармуш отменяет фабулу во имя загадочного в XXI веке сюжета «что такое искусство?». Аналитическое искусство чувствовать, любить, болтать, молчать, слушать, смотреть и видеть. На экране и в зале.

Старинные мотивы, организующие сюжет «Предела контроля», превращают фабулу о каком-то убийстве какого-то американца где-то в Андалусии в жанровый макгаффин — по существу в «ничто». Но и — в «начертательную геометрию» развития действия. (Напомню, что в «Мертвеце» индеец по прозвищу Эксебиче, то есть Лжец, при знакомстве со счетоводом-поэтом Блейком назвал себя «Никто», то есть Улиссом.)

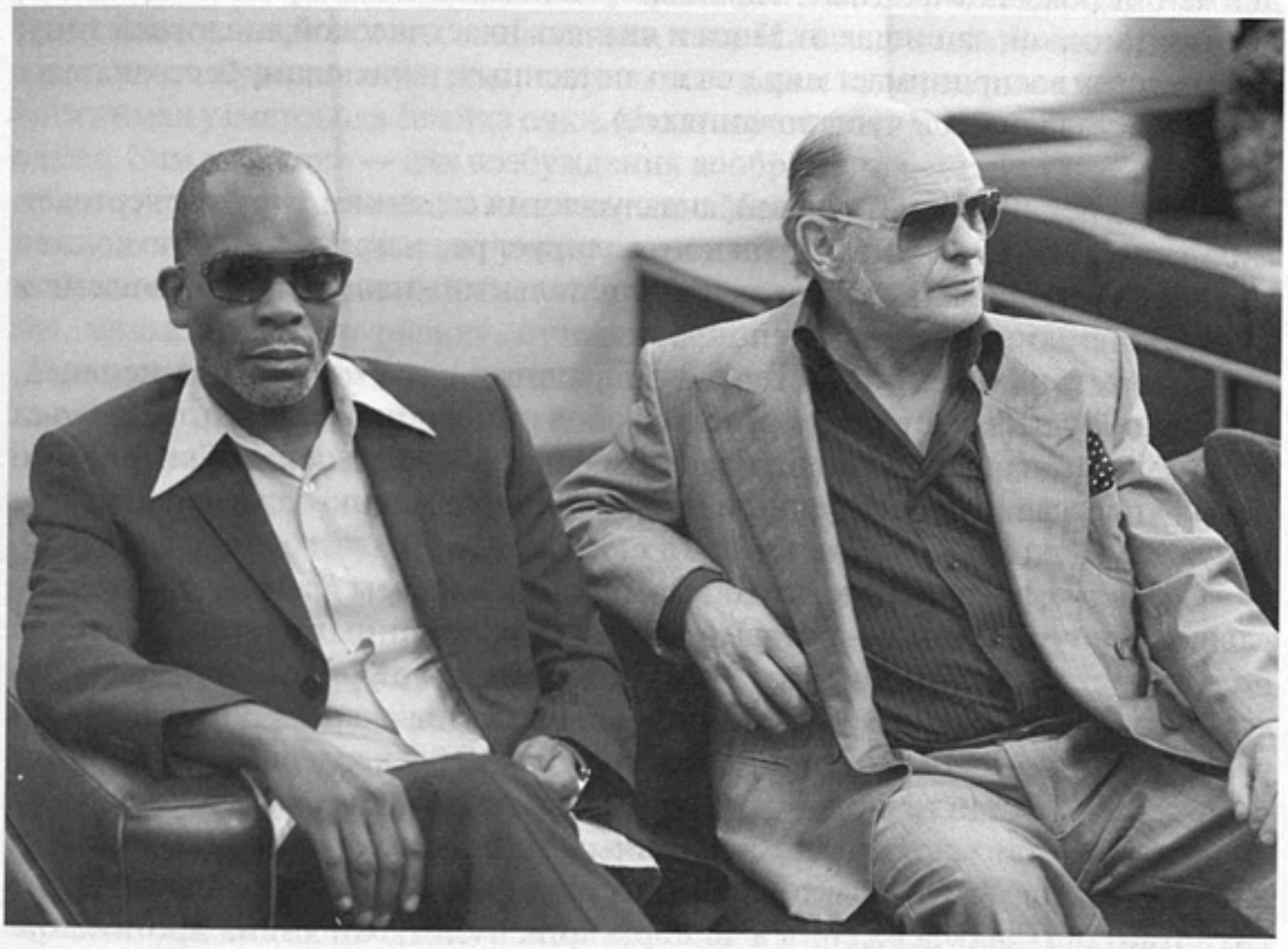
В «Пределе контроля» Джармуш совершает гибкий вираж, радикализируя искусство кинорассказа. Он снимает предельно достоверную натуру, фактуру, а создает на экране *не фигуративное кино* в том смысле, в каком этот термин употребляется в искусстве. (На всякий случай повторю: слово «искусство» подразумевает именно «изобразительное», не требуя определения-тавтологии.)

Детали этой киноматерии абсолютно конкретны, однако смысл произведения, его восприятие, толкования определяет не столько даже их конфигурация, сколько прорастание в планах, картинках, эпизодах, выстроенных режиссером вместе с Кристофером Дойлом, невесомого — самодостаточного — абстрактного искусства. При этом они ни в коем случае не снимают «поэтическое», смонтированное на ассоциациях, или «эстетское», апеллирующее к расчетливому культу формы кино. Это значит, что в узнаваемой на экране реальности всегда, в каждую секунду, присутствует художественный сдвиг, определяемый ракурсом, точкой съемки, темпоритмом отдельной сцены или череды эпизодов — взглядом, а точнее, глазом художника. Но такой сдвиг ничего общего не имеет с «эксклюзивностью» приемов режиссуры или изображения. Радикальность этого высказывания, реалистического и одновременно не фигуративного, состоит в проблематизации режиссерского метода (а не стиля), несмотря на его чистоту, глубину. Несмотря на психологический нейтралитет, классическую сдержанность и внутреннюю напряженность портретов, пейзажей, мизансцен.

Речь идет не столько об интерпретациях, сколько о некотором замешательстве: о самой возможности постклассического модернистского искусства, о котором современные художники, пережившие этап постмодернизма, говорят, но которое пока никто не видел.

В молодом и не очень молодом независимом кино очевидна другая тенденция: возвращение к парадокументальному реализму, к гуманистической традиции. Невероятность фильма Джармуша иного происхождения. Можно, конечно, сослаться на слова Кристофера Дойла, который, представляя картину в Москве, сказал, что это «чистый дзен». Но оператор, всем известно, не оратор, хотя гениальный оператор способен порождать метафоры. А режиссер Джармуш расставляет в фильме ясные подсказки, направляющие маршрут путешествия зрителей с персонажами на экране.

Молчаливый безымянный чернокожий, не говорящий по-испански киллер в титрах назван Одиноким человеком. Он исправно посещает мадридский музей современного искусства королевы Софии, где, сверившись с планом, направляется в залы к искомым картинам: кубистской «Скрипке» Хуана Гриса, «Обнаженной» Роберто Фернандеса Бальбуэны, мадридскому пейзажу Антонио Лопеса, белоснежной «Великой пустоши» Антони Тапиеса. Созерцание этих картин необходимо киллеру для того, чтобы разбудить воображение и потренировать мозги, взгляд. (Тело он упражняет, добиваясь контро-



«Предел контроля»

ля над ним, китайской гимнастикой.) Именно такое умение проникать за пределы запечатленного, изображенного, а также умение чувствовать «кристаллическую» основу видимого мира требуется для убийства без оружия и мобильной связи. Поэтому воображением — структурным первоэлементом искусства — Джармуш наделяет не художника (что было бы для него невозможной пошлостью), а анонимного киллера со скульптурным телом и лицом ритуальной африканской маски, вдохновлявшей, как известно, Пикассо, родившегося в Андалусии, куда отправится после Мадрида безымянный убийца. Парадокс кубизма состоял в том, что это направление, «вызванное к жизни потребностью личностного самовыражения, пожелало быть почти безличной стилевой системой. Кубисты принципиально не подписывали своим именем полотна, кубистские произведения Пикассо и Брака практически трудноразличимы»[1]. Как кубистские скрипки Пикассо и Гриса, испанцев в «парижской школе».

Чернокожий киллер убьет в конце своего путешествия белолицего, как сказал бы индеец в «Мертвеце», американца, уверенного, что контролирует «безусловную» — прагматичную, прозаическую реальность. Ироничный меланхолик Джармуш не случайно пародирует киношных гангстеров — заказчиков загадочного убийства, верящих в силу воображения, подобно «любому художнику». Его внежанровый «Предел контроля» — это и признание в любви к жанровому кино. Ведь жанр есть молекулярная структура — контрольная услов-

[1] Дмитриева Н.А. Опыты самопознания. — В кн.: «Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века». М., 1984, с. 23.

ность, без которой немыслимо постижение любой реальности. Жанр отвечает за ее устойчивость и за взрывы страстей в борьбе за нее, за овладение ею. Но в этом фильме Джармуш анализирует также пределы и жанрового контроля.

Он недаром придумывает убийце встречу — после встречи с кубистской картиной в музейном зале — с «ученой» японкой, рассказывающей о «молекулярной теории». (Анализируя «Портрет А.Воллара» Пикассо, Н.А.Дмитриева отмечала движение «молекул» кубистской материи, которые «в своем движении рождают формы», скрепляя распадавшийся мир своим ритмом, архитектоникой, защищая от хаоса и являясь пластической аналогией тому, «как человек воспринимает мир в своих потаенных, наполовину бессознательных представлениях и чувствованиях»[2].)

В небе над испанскими городами, андалусскими селениями кружит вертолет. Видимо, то есть очевидно, что он контролирует реальность, которую должен увидеть, осмыслить и освободить проницательный киллер с непроницаемым выражением лица-маски.

«Вы американский гангстер?» — спрашивает его мальчишка-испанец, увидавший в небе вертолет, а рядом с собой — чернокожего. «Нет», — отвечает безымянный американец, не понимающий по-испански. «Говорит, что нет», — передает с простодушным доверием информацию один испанец другому. Верим и мы.

Создается впечатление, что образ новой режиссуры Джармуша, преодолевшего фигуративный — розовый период (в «Сломанных цветах», где герой получал розовый конверт с анонимным письмом) и пропустивший за ненадобностью этап постмодернистский, — это шахматная партия, которая разыграна, смонтирована в воздушном пространстве. В беспредельном — анонимном, художественно точном — контроле над разными типами условности, объективированной на экране субъективным взглядом режиссера, оператора, актеров. Эта шахматная партия разрешается в финале, как выпущенная стрела, натянутая (как сдержанный до поры крик в канте хондо) на протяжении путешествия по Испании в паузах-остановках, в панорамах городских, музейных, природных ландшафтов. Во встречах Одинокого человека с эксцентричными связными; они передают ему спичечные коробки с шифрованной бумажкой, которую он съедает, запивая кофе. И не закуривает сигарету.

В открытом мадридском кафе, за столиком с клетчатой скатертью, киллер заказывает «два эспрессо в отдельных чашках». Поначалу официант путает двойной эспрессо с двумя чашками кофе, но после исправления ошибки действует складно, повторяя обыденный рефрен («две чашки эспрессо»), структурирующий поэтическую ритмику фильма. Роль рефрена в «Мертвеце» играли реплики «Есть закурить?» — «Я не курю».

Кофе и сигареты — сквозной антураж и сюжетный мотив одноименного фильма Джармуша, собранного из сценок с его друзьями, сидящими в кафе за шахматной столешницей или за столиками, покрытыми клетчатыми скатерками. «Сигареты и кофе — это комбинация», — говорил в том фильме Том Уэйтс Игги Попу (оба они играли и в «Мертвеце»). Он же удостоверял: «Мы поколение кофе и сигарет», напоминая и о семидесятнике Джармуше. В этой же сценке — возможно, в память о некурящем счетоводе-поэте-мертвеце Блейке — Поп с Уэйтсом упоминали, что бросили курить, однако тут же закуривали: «Теперь, когда ты бросил, можешь одну и выкурить». Зрители в этот момент вспоминали знаменитую сцену с монологом Джармуша (в фильме «Бруклин-буги»), который выкуривал «свою последнюю сигарету» и говорил, что «сигареты напоминают о смерти. Когда ты выпускаешь дым, ты как бы обозначаешь прошедший миг. Это напоминает тебе о том, что жизнь неразрывно связана со смертью».

---

[2] Там же.

Отсутствие курева у персонажей «Мертвеца» может быть истолковано не только как неспособность к прозрению ненаркоманов и непоэтов. Но и как романтическая потеря тени человека — того дымка, что клубится вокруг живого тела. Отсутствие дымка — знак его призрачности и небытия. Отсутствие романтического дыма в «Пределе контроля» компенсируется романтической светотенью Севильи — фрагментов-планов городского пространства.

«Мертвец» был пропитан запахом табака в прокуренном адском Городе машин, на дымящемся заводе и до встречи Блейка с Никто. В их долгом путешествии к «зеркалу вод» табака нет, зато Никто дает умирающему табак в последнее путешествие: туда, откуда приходят и куда удаляются духи. Никто отнимал у счетовода Блейка очки, полагая, что поэт Блейк лучше видит без очков. Сам же курил — для возбуждения воображения — пейотль. В «Пределе контроля» герой Банколе встречается с Мексиканцем (Гаэль Гарсиа Берналь), который задает киллеру вопрос, не интересуется ли тот галлюцинациями, посылая воздушный привет «Мертвецу» с эпиграфом из Анри Мишо, поэта, художника, метафизика, путешественника и пользователя мескалина. «Пределу контроля» предпослан эпиграф из «проклятого поэта» Рембо. А перед встречей с шаржированным в своей самости Мексиканцем звучит предуведомление: «Мир приобретает цвет стекла, через которое на него смотришь».

В свое путешествие Джармуш берет в спутники Рембо, кубистов, андалусских цыган, богемного художника, Хичкока, гитару, кофе и скрипку.

Кофе и сигареты Джармуш скомбинировал в фильме, в одном из эпизодов которого молодой Исаак де Банколе встречался с другом, назначившим эту встречу, и тщетно пытался выяснить у молчуна Алекса Дека (теперь он в мимолетной роли Креола, заказчика убийства), все ли у того в порядке. В «Пределе контроля» герой Банколе стал молчуном, отменил сигареты, но не кофе, сосредоточенный взгляд, понимание без знания языка. В «Псе-призраке» он играл мороженщика, не знающего английский и запросто понимающего своего друга-самурая, чернокожего героя Фореста Уитакера, не знающего французский. Сообщительность, воздушные коммуникации возникали не от знания языков, а благодаря прозорливому взгляду, художественной чуткости, интуиции, которые словам не подвластны.

«Предел контроля» — для комфорта в прокате — называют «мистическим триллером», таким образом подверстывая новую режиссуру Джармуша к давнему «Мертвецу», «мистическому вестерну». Для такой рифмы есть сомасштабные основания. Киллер Банколе — связной между жизнью и смертью, между фигуративной киноматерией и смещенной, как бы в воздухе подвешенной, между разъединенными (то во времени, то в пространстве) элементами и восстановлением отпечатка реальности в памяти.

«Жизнь на самом деле пригорошня праха» («Предел контроля»). Эту максиму Джармуш отсылает в воображаемом монтаже к словам Блейка, тезки счетовода («в горстке праха — бесконечность»), которыми мучил индеец «поэта», ставшего убийцей, то есть приравнявшего оружие к стиху! Но никак, к удивлению Никто, не вспоминающего «свои стихи».

Упругий, изящный герой Банколе, сверяющий условную кинореальность с картинами настоящих модернистов, контролирует ее не как иллюзию, становясь при этом убийцей-призраком. Этот Одинокий человек — медиум разрушительной (по отношению к жанру) и героической воли режиссера, созидающего реальное абстрактное искусство. Поэтому подтянутый убийца-созерцатель видит насквозь, сражает без оружия, воображает без пейотля и сигаретного дымка, а понимает без знания языка. Но он же, медиум-призрак, инициирует монологи условных связных, в которых они, музыканты, актриса, художник, признаются в сокровенном, едва не позабыв оставить на кофейном — «шахматном» столе заветную коробочку без спичек.

Перед путешествием по городам, горам и весям Испании чернокожий киллер — с телом модели, лицом африканской маски, — встречается, как было сказано, с заказчиками убийства в американском аэропорту. Они напоминают гангстеров-придурков, обожающих мультики, из фильма «Пес-призрак», где призрачного убийцу сыграл корпулентный чернокожий с легкой балетной походкой, по старинке пользующийся голубиной почтой, последователь «пути самурая» и книгочей, протянувший — сквозь время — руку убийце из «Предела контроля». Пес-призрак Уитакера любил книжки больше кино. Призрак-убийца Банколе вглядывается в картины на музейных стенках, чтобы не упустить «картину реального». Чтобы проникнуть в структуру реальности, деформированную иллюзионистским искусством, а также иллюзорными ценностями неизменно актуальной «злобы дня».

В воздушном монтаже, замирающем взгляде и паузах между киношной реальностью, принимаемой за иллюзионистскую, то есть настоящую, и «условным» искусством художников-модернистов проявляется глубоко аналитический — ошеломительно внятный режиссерский сюжет Джармуша. (В «Мертвеце» бутафорские цветы дышали в пейзаже со свежими гробами, как живая материя, а белая бумажная роза пробуждала поэтические воспоминания счетовода. Розы «живые» декорировали простоватые «Сломанные цветы», протравленные розовым цветом. А розовый конверт, срывая американского Дон Жуана с дивана, возбуждал его на сентиментальное путешествие.)

После встречи со «Скрипкой» в музее герой Банколе встречается с музыкантом (Луис Тосар) и скрипкой в кафе. После ритуального пароля — «Вы говорите по-испански?» — «Нет» — скрипач предается монологу про память, которая длится в деревянных инструментах. «Предел контроля» — фильм и о памяти, хранящейся в произведениях искусства, и о времени, оживающем сквозь эти произведения.

После встречи с «Обнаженной» будущий убийца встречается с обнаженной секс-бомбой в очках, с револьвером (Пас де ла Уэрта). По-киношному шикарный, но тиражный — из-за очков «б-и-связистки» — оттиск роскошной и в теле музейной модели. Сексом убийца не соблазняется, объясняя, что он «на работе». А может, «живая» красотка, не замкнув воображение, не совпала с картиной испанца?

После Мадрида герой Банколе отправляется в Севилью, где застрянет, забывшись, в темном зале на репетиции фламенко. (Перед входом в заведение он увидит на асфальте убитые, кровавого цвета гвоздики, а на афише прочтет: «Последние дни...»)

Выбирая репетицию, Джармуш приспускает «нерв формы» этого испанского искусства. Но при этом заставляет — легким касанием — обжечь воображение зрителя памятью жанра.

Мизансцена этого эпизода, когда герой Банколе внимает искусству трагической простоты, сдержанной — на испанский лад — глухой страсти, отсылает по воздушным путям к начальным эпизодам, к встречам с кубистской скрипкой на стенке музея, со скрипачом и с Тилдой Суинтон за чашками кофе в кафе. Не случайно Джармуш посылает своего одиночку на репетицию андалусских музыкантов, ценность которых, по свидетельству еще одного андалусийца, «в кубистском инстинкте к отточенной и не расплывчатой линии. Линии прихотливой, своевольной, но, как арабский орнамент, неизменно, неумолимо составленной из прямых»[3].

После скрипок Одинокий человек встречается с платиновой хичкоковской блондинкой и актрисой, как мы поймем позже, когда на долю секунды увидим ее в том же образе на постере фильма, который называется «Уединенное место» (Un Lugar solitario).

---

[3] Лорка Федерико Гарсиа. Об искусстве. М., 1971, с. 186.

Тилда Суинтон — в белом плаще, с прозрачным зонтом — врубает перед Банколе монолог о кино, о любви к старым, но не всяким фильмам. «Леди из Шанхая», например, — «полная бессмыслица», а «Подозрение» — наоборот. Ей нравятся сны, а еще, когда «люди в кино просто сидят и молчат». Как герой Банколе на репетиции фламенко. Блондинка Суинтон не забывает напомнить, что «бриллианты — лучшие друзья девушек». А Джармуш не забывает раскрыть «подозрительность» этой киноактрисы-связной и показать, как в крошечном плане ее тащат нехорошие парни в машину.

В Севилье, до фламенко, до «цыганского романсеро», должна состояться важная встреча с гитарой и Джоном Хёртом, чтобы напомнить о богеме и уточнить: не о «богемцах», обитающих в Праге, но о парижской богеме 20-х годов. Ну и, конечно, о фильме «одного финна». Джармуш не доводит репетицию фламенко до прогона выступления артистов, не называет имени горячо любимого Каурисмяки, автора фильма «Жизнь богемы». Но он, повторяю, в Севилье, накаляет воображение зрителей, даже с французским языком не знакомых, в сторону такого простого и столь нежданного монтажного стыка: la bohème (богема) и le bohémien, la bohémienne (цыган, цыганка).

Призрак-убийца вырывает струну из старинной гитары, с помощью которой затянет петлю на шее американца, бросив вызов его защищенной, казалось, судьбе и своему сверхъестественному равновесию в любой ситуации.

Черный американец — Другой американец. Это Джармуш понимал и до избрания Обамы.

Остается сказать: каждый кадр этой картины войдет в учебники по всем видам искусства. И добавить, что Испания с ее старинными городами, с «лунными» космическими пейзажами, небрежением смертельной опасностью, что Андалусия, родина цыганского романсеро, фламенко, выбраны Джармушем (как англичанами — излюбленная среди итальянских провинций Тоскана) с поэтической бесстрастностью, но как образ интимной среды.

Условная фабула об убийстве белого американца чернокожим аккомпанирует в «Пределе контроля» путешествию Одинокого человека на край ночи и к минималисткой глубине — белизне — картины Тапиеса: к классической и авангардной точке сборки, в которой современный, не обязательно актуальный, художник столь же новатор, сколь и традиционалист.

Билл Мюррей, герой «Сломанных цветов», отправлялся Джармушем — после черно-белой одиссеи Улисса с Блейком в «Мертвеце» — в облегченную розовым цветом одиссею на поиски своего сына. Теперь он сыграл мертвеца, имевшего все, что нужно «чисто конкретно»: вооруженную охрану, силовые структуры, финансовые потоки и убеждения. Всё, кроме эфемерной, но убийственной власти воображения, памяти. И кроме аналитического — кубистского — мышления.

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Победительный и нежный взгляд Анны К.

Ясным и теплым майским вечером 1876 года, в воскресенье, на ж/д станции Обираловка покончила с собой Анна Аркадьевна Каренина, урожденная Облонская, бросившись под колеса товарного поезда. Упоминанием ярко вспыхнувшей напоследок и потухшей свечи, при свете которой «она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу», завершается толстовское жизнеописание этой женщины, но не роман «Анна Каренина». На полусотне страниц восьмой, заключительной части автор занят не посмертной судьбой Анны, а верообретением Константина Левина. Толстой здесь будто бы оберегает героя, в чье зеркало глядится, от «ужасной женщины» и смуты чувств, вызванных ее гибелью. Принуждает вымарать из памяти их встречу, отречься от полуночного визита к ней, столь сильно огорчившего Кити, как от злого соблазна. Забыть, забыть.

Сергей Соловьев в своей «Анне Карениной» оставляет без специального внимания богоискательство благонравного Левина, которого он заметно «подлечил» от занудства и упоения собой (под маской самоедства), оживил, как мог, при помощи Сергея Гармаша — его умений и его мальчишества. Пренебрегая левинской жизнью после смерти Анны, Соловьев заканчивает фильм долгим планом заиндевелого окна: за ним Алексей Александрович Каренин обнимает крошку Аню, которую его неверная жена прижила с графом Вронским. Не к Левину, нашедшему Бога, не к ушедшему на фронт Вронскому, а именно в эту точку приводит Соловьева толстовская «мысль семейная», как он ее понимает и как понимает и чувствует сам роман, где не раз по разным вроде бы поводам звучит вопросительное «что же делать?».

«Анна Каренина»

Автор сценария, режиссер **Сергей Соловьев**
Операторы **Сергей Астахов, Юрий Клименко**
Художники **Сергей Иванов, Александр Борисов**
Композитор **Анна Соловьева**
В ролях: **Татьяна Друбич, Олег Янковский, Ярослав Бойко, Александр Абдулов, Сергей Гармаш, Мария Аниканова, Елена Дробышева, Людмила Савельева, Эдуард Марцевич**
Первый канал, ЮГРА, Синема Лайн
при участии Министерства культуры РФ
Россия
2008

Что же делать, если все складывается так, а не иначе? Как с этим жить, и если жить, то в чем искать опору? Предположу, что сегодня режиссеру Соловьеву именно про это интереснее всего в связи с «Анной Карениной» думать, а потому в центральном романном треугольнике, сознательно укрупненном в фильме, столь важен ему Каренин и его обстоятельства.

Не кичащийся своими призрачными добродетелями жалкий старец с писклявым голосом, оттопыренными ушами и голубыми прожилками мягких белых рук, но знающий себе цену сильный, а потому стесняющийся минут собственной слабости мужчина с прямой спиной, победительной повадкой, цепким умным глазом и резкой складкой рта. Человек отнюдь не мелких страстей, находящий подчинение этим страстям делом унизительным и выше прочего ставящий умение дать им окорот, способный, как ни трудно, принять назначенную ему жизнь и жить ею. Таким играет его Олег Янковский.

В сцене первого ночного объяснения с Анной (Татьяна Друбич) внешне невозмутимый и даже ироничный Каренин, доводя до сведения супруги результаты своих светских наблюдений за ней, расшнуровывает тем временем ее корсет, привлекает к себе, обнимает, она приникает к его плечу — и эта сцена, назло всем хрестоматийным глупостям, убедительно предъявляет полнокровные отношения мужа и жены, мужчины и женщины, которым есть что вместе терять.

В финале постаревший Каренин глядит сквозь морозный узор вдаль, в себя; под окном, в холодной синеве, подросший угловатый Сережа выписывает пируэты на коньках, и в его одиноком скольжении-верчении словно бы истаивает существенный для фильма мотив вихревого движения, вовлекающего в себя и подчиняющего себе потока. Этот пластический мотив властной судьбы задан в метельном зачине и развит в обманчиво беспечных мажорных кадрах катания на прудах, в стремительных анфиладных проходах мятущейся Анны, еще не понимающей, что с ней творится, а вернее, ни в чем еще не признавшейся себе, в их с Вронским роковом ослепительном вальсе, в сбивчивой — почти на бегу по освещенной факелами морозной тьме — попытке Вронского объясниться, и далее, далее — к предсмертному пути Анны и ее гибели под колесами.

Скрежет и лязг железнодорожного металла не раз предупредительно «вспорет» фонограмму, как не раз режиссер врежет крупный план с боем отмеряющих время часов и другой план — выдыхающего пламя карлика-обходчика на заметенных путях — вольную версию зловещего мужичка-бородача, привидевшегося Анне в романе.

Лирическая вольность формы при бережности к авторским смыслам — таково тут правило режиссерской игры. Частный и не принципиальный случай этой вольности — обыденные анахронизмы: Соловьев не боится быть пойманным на бытовых промашках вроде цельных ботинок-коньков вместо коньков, по тем временам прикручиваемых к ботинкам. А вот что действительно принципиально, так это жанровое тяготение фильма по роману — к фильму-стиху с переменчивым размером, прихотливым ритмом главок и более графическим, нежели утилитарно-смысловым, комментарием титров-сносок.

Не прозаическая, но поэтическая речь ведет и заводит Соловьева, который не разворачивает в подробный эпизод знаменитый предсмертный проезд Анны, захлебывающейся в потоке своего больного сознания, — сам фильм с его внутренним устройством словно вылетел из «кокона» этих страниц. Он почти целиком положен на музыку, в цвете решен через столкновение холодного кобальта с жарким золотом и освещен бликующим язычком той самой свечи из толстовской эпитафии Анне. Литературная метафора «разошлась» в пространстве фильма на выдыхаемое мужичком пламя, чадящие факелы в зимнем парке, горящие свечи в гостиных, разведенный в каминах огонь и наконец сноп солнечного света, со значением настигающий Анну на брачном ложе. Режиссер рачительно прибирает к рукам почти всякую крупицу мира зыбкого «по-

граничья» из романа: начиная фильм с крупного плана Стивы, стряхивающего остатки сна, он затем выжимает все возможное из коллизий, связанных с видениями и позднейшими нездоровыми пристрастиями Анны.

Первый вариант «Анны Карениной», представленный на фестивале «Дух огня» в Ханты-Мансийске, был замечательно бескомпромиссен: сжатое, упругое повествование двигалось всецело поэтической логикой и ей подчинялось, то замедляя ход, то сбиваясь на эмоциональную скороговорку; сюжет редуцировался до смыслового пунктира, пробега пальцев по опорным событийным клавишам; и сам фильм представлял собой жаркий лирический сгусток. Потом, правда, Соловьев чуть отступил: понизил радикальный градус, вернул в монтаж кое-что из ранее отброшенного — он был тут в своем авторском праве, но в его правоте я не уверен. Ясно же, что по природе он завзятый лирик и никакой не романист (потому его планы, связанные с пятисерийной версией, вызывают некоторые сомнения), что он всегда слишком заодно, запальчиво заодно с кем-то из своих героев-избранников, не реже — избранниц; романное требование баланса разных голосов, правд и сил ему претит.

Следуя именно поэтической логике, он вводит в фильм лирического героя — закадрового рассказчика, которого вовсе не намерен нагружать регулярной работой, и пользуется его услугами беспечно, непоследовательно. В этой должности Соловьев утверждает Левина — разумеется, неспроста. Дело тут, конечно же, не в ссылке на романную миссию идеализированного alter ego Толстого, пусть пастижеры и придали лицу артиста Гармаша известное портретное сходство. Соловьеву важно приговорить Левина — именно его — к неотступным мыслям об Анне, обречь на больную связь с ней и ее судьбой. То есть: шалишь, не уйдешь. По Соловьеву — не буквально по кадру, но по смыслу, — выходит так, что вдоль и поперек добродетельный помещик-землепашец будет существовать бок о бок с домовитой Кити, среди детских пеленок и заготовленных на зиму банок с вареньем, убеждая себя в драгоценности такого семейного счастия, а жить будет — неотступной и неизживаемой памятью о мятежной Анне, чей взгляд, победительный и нежный, так удался живописцу Михайлову на портрете, заказанном Вронским в Италии.

Итальянский вояж Анны и Вронского сжат в фильме до одного молчаливо-страстного проезда по венецианским каналам; эпизодам с угрюмым живописцем и портрету его кисти места вообще не нашлось. Но сдается, что Соловьев, который, говорят, подумывал укрыться в титрах под фамилией Горевого (персонажа из «2-Ассы-2» и постановщика ее «внутренней» экранизации «Анны Карениной»), мог бы с равным успехом назваться не Горевым, а тем же Михайловым, чье понимание Анны ему близко. В соловьевской Анне нежность и победительность (первая — сердечная без умильной слезы, вторая — умная без высокомерия) суть две силы, мощно напрягающие и раздирающие ее. В нежности она ищет и не находит спасительного прибежища; рожденная победительницей, оказывается не готовой к ударам и пропускает их.

Желание заслониться подставной квазиавторской фигурой, якобы или и впрямь у Соловьева возникшее, едва ли было продиктовано стратегическими задачами по укреплению игровой конструкции его новейшей дилогии «Анна Каренина» — «2-Асса-2». Стремление увильнуть от ответственности здесь тоже ни при чем. А при чем — страх за сокровенное и не защищенное, инстинктивный порыв уберечь его и себя — хотя бы и таким парадоксальным кунштюком. Выдав все слишком свое — за чье-то совсем чужое.

Известно же, что Анна Каренина беспокоила Сергея Соловьева давно. Он прожил с ней и с желанием фильма о ней десятилетия. Он и дочь свою назвал Анной, и хоть это его частное родительское дело, не имеющее вроде бы отношения к предмету, а все ж именно Анна Соловьева сочинила музыку к его нынешнему фильму и именно Аня Соловьева предполагалась им на роль маленького Сережи в том фильме, который он затевал в ранние 90-е и который умер от безденежья, не родившись (от затеи остался «пилот», склеенный из проб-портретов). К слову, примерно в те же годы, чуть раньше, Соловьев

сделал еще и косвенный — продюсерский — заход к «Анне Карениной», запустив на своей студии «Круг» хамдамовскую «Анну Карамазофф»: там, напомню, прибывала в некий город по железной дороге и на поезде же отбывала в неизвестность женщина, названная в честь набоковской квазимемуарной шутки про американскую студентку, якобы перепутавшую на экзамене две «главные» русские книги.

Все это было в 90-е, но еще в начале 80-х Соловьев приходил — во всяком случае, по его собственной версии — на советское ЦТ с достаточно радикальной по тем не «мыльным» временам идеей переместить «Анну Каренину» в телевизор без всякого сценария, а просто — страница за страницей, глава за главой (хотя в действительность таких иноприродных «прозаических» намерений «стихотворца» Соловьева верится трудно). Да и прежде он, выгуливая своих юных героинь в аллеях отечественной словесности или чуть поодаль и обрекая их на отчетливо книжные коллизии, оттеняющие живой трепет всамделишных чувств (так теперь в «Анне Карениной» салонный изобразительный лоск не припудривает, а наоборот, растравляет кровавое мясо драмы), всякий раз почти наверняка держал в уме и сердце толстовский треугольник. Тот нависал над любовным сюжетом и отбрасывал на него тень, даже если сюжет был пушкинским или пионерским с лермонтовским «маскарадным» приветом. А иначе — как? Анна Каренина самоосуществилась как русская героиня в ее трагическом пределе, и потому куда бы ни устремлялась экранная история женского чувства, волнующая Соловьева во всех возможных версиях, эта история была словно бы осведомлена о Карениной, о сделанном ею выборе и ее готовности заплатить за него самую честную цену, о судьбе, укрощающей и «свивающей» живую и путаную жизнь, каковая жизнь дана Анне, да что там — она эта жизнь и есть.

«Свивание» и «свивальники» — это уже из «Спасателя», куда героиня Толстого вошла открыто, без стука. Там учитель литературы Андрей Николаевич Лариков как-то по весне ведет урок, а его бывшая ученица, влюбленная в него Ася Веденеева, слушает из-за двери. Лариков преподает «Анну Каренину». Вернее, интересуется у своих учеников, что они об Анне думают. «Отчего жить могла только так, а никак иначе? Бес или Бог толкал ее и вел как слепую?.. Куда? Для чего? Зачем?..»

Эти вопросы Ларикова, который в главном Соловьеву не сват, не брат и не alter ego, в то же время суть вопросы самого Соловьева к роману, чья неподконтрольная Толстому-моралисту природа вопросительна. Соловьев эту вопросительность вполне ощущает и следует ей в своей «Анне Карениной», не насилуя ход вещей жесткими концепциями. И если предлагает ответы, как в случае с Карениным и детьми в финале, то именно предлагает, избегая жирных смысловых акцентов.

Лариков же на собственные вопросы отвечает запальчиво и внешне уверенно. Его ученик в порыве пубертатного самоутверждения клеймит недурную собой молодую даму: влюбилась в жеребчика и «мужа по боку, на сына наплевать, а когда жеребчик охладел — так огорчилась, что рванула под первый подвернувшийся товарняк». Лариков противопоставляет подростковой «подлости пересказа» мысль о тех самых «свивальниках», которыми человек спеленут так, что и не пошевельнешься; «свивальниками» Анны он объявляет «сословный долг, лживую веру, ханжескую мещанскую мораль». «Вот от них-то, от этих пут Анне Аркадьевне избавиться и хотелось», — итожит учитель, и закадровый гудок «каренинского» паровоза ставит точку в его пылкой тираде.

Точка, само собой, ироническая: красивые или, во всяком случае, громкие его слова — пустой гудок, выхлоп пара. Лишь на такие слова, а не на мужской поступок способен очкарик Лариков, вовлеченный замужней ученицей в как бы толстовский треугольник. Это влюбленный в Асю автор, а не призывник Виля спасает ее от самоубийства (не под колесами — на реке), это он, автор, там главный «спасатель», а струхнувшего Ларикова он не презирает — сочувствует ему. Потому как «что же делать?..»

Так же — и даже с большей уважительностью — через тридцать лет в «Анне Карениной» тот же автор посочувствует графу Вронскому (Ярослав Бойко). Во взгляде Соловьева на Вронского — не в пример взгляду на Каренина — почти нет заинтересованности, предполагающей в объекте наблюдения глубинные залежи личной драмы. Да ведь и не в самом Вронском, по Соловьеву, причина случившегося с Анной — он лишь точка приложения, он использован судьбой, решившей сотворить с этой женщиной и ее жизнью то, что сотворила. Подвернулся под руку коренастый крепкозубый усач — мог и другой. Этот, впрочем, никакая не дрянь, не ничтожество, и что во взгляде Соловьева на него точно есть, так это мужское понимание другого мужчины, которому предложенный судьбой сюжет оказался не по мерке, ноша — не по силам. Но и не его в том вина, и упрека он не заслуживает.

В сценарии «Спасателя» (в фильм это не вошло) Ася, слушая лариковские разглагольствования об Анне, шепотом спрашивает местного режиссера Вараксина, оказавшегося тут же, в школьном коридоре: «Я на нее внешне не похожа?» «Ничего общего», — удивляется Вараксин, самоназванный творец в дурацкой шляпе. Он снимает докфильм с дохлой концепцией про Ларикова и его учеников, придумывает им отношения, не имеющие ничего общего с подлинными (получается, «Анна Каренина» вышла из «Спасателя» не в одиночку, а вместе с картиной «2-Асса-2», где режиссер в смешной шапочке лудил «кино в кино» и тщился высказаться про жизнь, ни черта в ней не смысля).

Вараксин отказывает Асе в сходстве с Анной, потому что самонадеян и слеп: схожесть заметна уже там. Со временем она усилится, упрочится внутренним взрослением и превратит Татьяну Друбич в Анну Каренину, героиню одноименного фильма. Такое чувство, что для этого фильма Друбич именно станет Анной, ощутит себя ею и это раскрепостит ее, позволит свободно и честно существовать в остром рисунке, взнервленном не морфином, но режиссерской волей и актерским чувством. С резкими перепадами температуры, с пластическими и голосовыми изломами и сбоями: от нежности — к победительности, от томной вальяжности — к пружинному сжатию, от кокетливого лукавства и милого светского щебета — к затравленности или же почти животной ярости, с какой она будет стучать кулачком и яростным шепотом кричать Каренину свое отчаянное «уйди!..». В трудной партитуре этой роли — резкие, броские пятна гуаши и акварельные размывы, удары наотмашь и легчайшие касания, каменная кладка, как в мощно сыгранной сцене родовой горячки на изнурительных крупных планах, и паутина тончайшей нюансировки. Так интонируется каренинское признание мужу: «Я люблю его... Я его любовница... Я не могу быть вашей женой» (от подчеркнуто сухого, обреченного спокойствия, с каким доводят до сведения непреложный факт, — к презрительному вызову, а оттуда опять резко — к тихому вразумлению маленького ребенка). Или же признание Вронскому: «Я беременна...» (разом радостно, смущенно и с какой-то совсем детской непосредственностью). Или — ему же в глаза о своем чувстве: «Я горда... я горда...» (с горячечной жаждой убедить в этом не столько его, сколько себя саму).

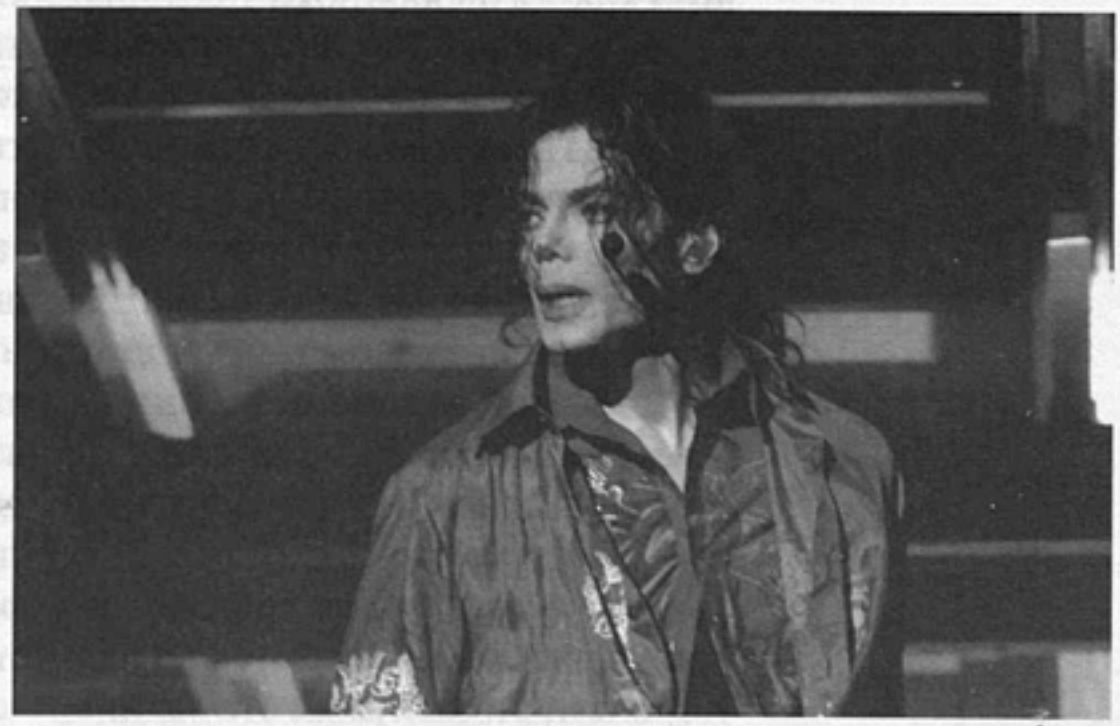
Соловьев не щадит Друбич, не прячет ее за спины, не «перекладывает» ее груз в мизанесценах и монтаже на партнерские либо свои плечи. Каренина здесь — роль прямого действия и открытого чувства, а не суммы косвенных вспомоществований. Здесь отвага героини обязывает к актерской отваге. Соловьев и Друбич оба понимают это, и все прежде сообща ими сделанное и накопленное отправлено в топку этой роли, в плоть и кровь отчаянно прекрасной «ужасной женщины», измучившейся и измучившей собственной страстью. Женщины, чьи слова: «Я несчастна... я самый несчастный человек» что-то да значат, как ни убеждай она чуть раньше, что слова вообще не значат ничего.

НИНА ЦЫРКУН

Еще не всё

Книга Гиннесса зарегистрировала Майкла Джексона как самого успешного деятеля шоу-бизнеса всех времен, а его альбом «Триллер» как самый продаваемый из всех, что когда-либо издавались. Автор 750 миллионов проданных дисков, лауреат тринадцати премий «Грэмми», дважды фигурант Зала славы рок-н-ролла, Майкл Джексон действительно не знал себе равных по мировой популярности. Сорок четыре года из прожитых пятидесяти он провел на эстраде и готовился «опустить занавес», запланировав прощальный тур — пятьдесят концертов, грандиозных шоу, первое из которых должно было состояться в Лондоне 8 июля. В последние месяцы перед этим событием особенно интенсивно разошлись слухи о том, что поп-король болен и вряд ли сможет справиться с задачей, которую себе поставил. Слухи оправдались; 25 июня 2009 года поп-король умер. Но остался документальный фильм «Вот и всё» (так называется одна из его песен), смонтированный из ста часов рабочего материала, снятого на репетициях, проходивших с апреля по июнь, который — имея в виду чисто техническую функцию, — сделал Кенни Ортега, арт-директор Джексона и режиссер, работающий также с Мадонной, Шер и Элтоном Джоном. Снималось это в основном на двух площадках: крытом стадионе Staples Center в Лос-Анджелесе и арене The Forum в пригородном местечке Инглвуд в Калифорнии.

Материал изначально не задумывался как «произведение искусства»; это хроника для личного архива Джексона, тем она и ценна. Майкл Джексон вне личной жизни, вне скандалов и судебных разбирательств; Майкл Джексон — артист на своем рабочем месте, в своей сти-



«Вот и всё» (This Is It)
Режиссер **Кенни Ортега**
Операторы **Марк Саммерс, Тим Паттерсон, Сандрин Орабона**
Художник **Бернт Амадеус Капра**
Композитор **Майкл Бирден**
AEG Live, Columbia Pictures,
The Michael Jackson Company, Stimulated
США
2009

хии, в своей подлинной роли. Шоу обещало стать самым заметным событием десятилетия на эстраде; фильм стал достойным мемориалом артисту, который наверняка был бы доволен и иного не захотел.

Надо сказать, что особых художественных амбиций в этом фильме автор не проявил. Эту ленту нельзя сравнивать, к примеру, с блестящим фильмом Скорсезе «Да будет свет!», посвященным группе Rolling Stones. Малоподвижная камера, фронтально фиксирующая происходящее на сцене; рамка кадра, обрезающая ноги танцующего Джексона; ударные, заглушающие голос певца, — это почти home video, если не считать обрамления из коротких планов молодых людей, участвовавших в кастинге для массовых сцен, использования полиэкрана с фрагментами из старых выступлений, новой сцены на кладбище для «Триллера» и замечательного видеоклипа Smooth Criminal. В последнем Майкл Джексон становится соучастником игры вместе с Ритой Хейуорт — Гильдой, которая исполняет «Во всем вините мадам» и бросающей ему свою черную перчатку, с удивленно взирающим на него Эдвардом Робинсоном и гоняющимся за ним «В укромном месте» Хамфри Богартом. По большей части, «Вот и всё» — это концерт, снятый из зала любителем. В сущности, это исполнение всех его желаний: свое место в «золотом веке» Голливуда, рядом и на равных с кумирами.

Можно сказать, что карьера Джексона — результат противоборства с собственным «я», которое — несмотря на безусловный талант — не вызывало удовлетворения. Его кредо — не поиски и тем более не предъявление своего «я», а отказ от него. Он — отрицание той сути традиционного кино, которую составляет «комплекс мумии» — стремление человека увековечить себя и любоваться этим слепком. В фильме он исполняет номер Man in the Mirror в костюме с полосой на рукаве, напоминающей траурную повязку, и не на секунду не задерживается, чтобы вглядеться в этого самого человека в зеркале. Джексон был неостановим; угнаться за ним было невозможно; кроме того, над ним словно не властно было земное тяготение: знаменитая «лунная походка» — не его изобретение, но должна носить его имя.

С первых шагов на эстраде Майкл попал в руки продюсера Берри Горди, одержимого совершенством. Отец-сталелитейщик, настоящий Карабас Барабас, превративший собственных детей в театр марионеток и жестоко приучавший к безоговорочному послушанию, подавлял в них ростки самосознания. Джо Джексон прозвал Майкла Носатым; этого было достаточно, чтобы подросший сын с маниакальным упорством добивался идеальной формы носа, перенеся бессчетное количество пластических операций. В принципе, дело это в шоу-бизнесе рядовое, но Джексону не повезло: его пластический хирург Стивен Хеффлин ставил на нем рискованные опыты. В результате злосчастный нос почти провалился и требовал чуть ли не еженедельной коррекции. Джексон бросил здоровье в топку подспудно навязываемого ему имиджа. Но так или иначе ценой здоровья желанный результат был достигнут. В итоге Майкл Джексон с гордостью мог представать на сцене в профильной посадке, демонстрируя идеальный контур лица. Но, поворачивая в профиль лицо, он к тому же обычно стоял, развернувшись к зрителю, вольно или невольно повторяя фигуру с древнеегипетских изображений, приравниваясь таким образом либо к царям, либо к богам. Что ж, его не зря и без оттенка иронии называли Королем; он заслужил это звание.

В начале 90-х чистокровный афроамериканец стал стремительно превращаться в бледнолицего. Разумеется, его тут же начали упрекать в предательстве черных. Подозревали, что он, вопреки тенденции завоевывания эстрады чернокожими братьями, не верил, что «черное — это прекрасно». Это заставило Майкла, которому будто на роду было написано постоянно оправдываться во всех своих поступках, в том числе им не совершенных, прийти на ток-шоу черной телекоролевы Опры Уинфри, где он открыл свою тайну всей Америке. Выяснилось, что бледность — это результат наследственного заболевания по отцовской линии — витилиго. Этой болезнью по-

ражено около двух процентов населения Земли, но теперь ее стали называть «болезнью Майкла Джексона» — побочный эффект славы, от которого он бы охотно отказался. Его широкополая шляпа, рубашки с длинными рукавами, перчатка на одной руке — все это, чтобы скрыть уродливые белые пятна на темной коже. Болезнь делает истонченную, как папиросная бумага, кожу сверхчувствительной — свет юпитеров на эстраде, как и солнечные лучи, вызывает ожоги. Когда он забывался, сбрасывая маску где-нибудь под солнцем, его поражал приступ — высокая температура, потеря сознания, ожоги и, как следствие, очередная пластическая операция. Джексон стал заложником своей внешности. Его сестра Джанет вспоминает, что Майкл любил подражать актеру Джону Хёрту, который в фильме Дэвида Линча играл Человека-слона, вынужденного ходить в маске. Таким образом, он напророчил себе судьбу, что неудивительно, потому что Майкл Джексон был поэтом, а это все равно что пророк.

Поэтическая сторона характера Джексона хорошо заметна в фильме «Вот и всё». Замечания и пожелания, обращенные к пианисту Майклу Бирдену, который трендит про тонику и доминанту — «Это надо искупать в лунном свете!», — или фантазия о том, как он будет топтать свой пиджак, а потом подожжет его, и тот будет гореть — это вспышки поэтического озарения, в которых нет и тени рационального расчета, с каким обычно выстраивается эстрадное шоу. Вот Майкл Джексон в кругу десятков танцовщиков, повторяющих его характерные движения — иной раз с гигантским плюсом, с сальто-мортале и прочими кунштюками, но сразу видно, где оригинал, а где старательное подражание: там труд, который переплавлен в полет, здесь — только пот.

Несмотря на слухи о плачевном состоянии его здоровья, этот пятидесятилетний человек кажется исполненным сил; от него исходит мощный электрический заряд, и он, не выпуская из рук микрофон, поет и танцует, нисколько себя не щадя. Иногда спохватывается: «Мне нужно поберечь голос, я буду петь вполголоса, ладно?», но тут же забывается и дает полный голос, текучий и изысканно вибрирующий на высоких нотах.

Он и щедр, как истинный поэт. Он — неотрепетированным жестом — пытается «оживить» поведение на сцене певицы Юдит Хилл в дуэте I Can't Stop Loving You. Отходя на задний план, он легко отдает соло сексапильной блондинке, гитаристке из Австралии Оранти Панагарис: «Это твой звездный час! А мы тебе поможем». На самом деле это его звездный час: чернокожий парень по-королевски готов делить славу с белой леди.

Ну да, слабости. Пиджак с люрексом и оранжевые слаксы, серый пиджак и кроваво-красная сорочка, черный пиджак с приподнятыми наподобие крыльев плечами, брюки с золотыми блестками, серебряный пиджак и шляпа. Но! И отточенные движения, совершенство в каждом жесте, фарфоровая статуэтка из XVIII века, эфемерное существо, эльф — он настоящий перфекционист, он хочет сделать нам красиво. Хотя, может быть, именно несовершенства («Мы для того и репетируем») — музыкальный кикс, забытое слово в тексте песни — придают этому фильму ту уникальную интимность, которая делает Короля близким нам и оттого особенно дорогим.

Такая вселенская любовь — о счастье работать с ним, видеть его говорят коллеги и зрители в начале и в конце фильма, еще при жизни Джексона; и такое одиночество: никто из семьи ни на секунду не появляется на экране. Он забывал об одиночестве на сцене, мы все были его настоящей семьей, и всем нам он оставил свое завещание в грандиозном эпизоде What About Us?, погружающем зрителей в пленительные дождевые леса Амазонии, которым грозит опасность, как и всей планете. Он любил природу, животных и детей и сам был, лишенный детства и потерявший свой остров Neverland, по существу, Питером Пэном, не желавшим становиться взрослым, за что дорого заплатил. А собственным детям он завещал двести своих неизвестных песен. Так что еще не всё. Не всё.

ЕЛЕНА ПАИСОВА

Моментальные снимки

Документальное исследование Америки в проекте Дэвида Линча «Интервью» — почти классическое роудмуви, только дробленое, с остановками, одновременно любование знакомыми потрепанными пейзажами и экспедиция по неизвестной стране. Дороги, обочины, люди. Дни и ночи, разговоры и молчание, мечты и смирение.

Сам Линч не принимал участия в съемках, но каждый эпизод открывается его вступительными словами — он кратко представляет личность, с которой предстоит встретиться зрителю. В прологе он рассказывает о проекте: «Что такое «Интервью»? Это путешествие по Соединенным Штатам, во время которого съемочная группа находила какого-то человека и брала у него интервью. Теперь зрители, посмотрев эти эпизоды, получат возможность познакомиться со множеством разных людей. Замысел «Интервью» появился спонтанно, проект заранее никто не планировал. Каждый из участников фильма не похож на других. За семьдесят дней съемочная группа проделала путь в двадцать тысяч миль. Персонажей находили на обочинах дорог, в барах, во дворе дома, где они живут, в самых разных местах. Люди рассказывали свои истории. Смотреть и слушать их невероятно интересно. Я надеюсь, что мой проект даст зрителям возможность в этом убедиться, узнать тех, кто живет вокруг нас. Такие встречи несут в себе нечто очень человеческое, близкое и понятное каждому, и отстраниться от этого невозможно».

Проект «Интервью» ***(Interview Project)***
Режиссеры **Остин Джек Линч, Джейсон С.**
США
2009

«Интервью» собрано из «живых портретов», которые предстают как частицы огромного многослойного полотна американской жизни, неровного по цвету и текстуре, возможно, потрескавшегося. Здесь — и картины Эндрю Уайета, Гранта Вуда и Эдварда Хоппера, и бесчисленные люди-голоса в работах Стадса Теркела. Спокой-

ное, холодное торжество жизни. Грусть, сплетенная с приглушенной радостью и покоем. И осознание неизбежной конечности жизни и ее фундаментальной простоты приходит как откровение. Сегодня такую Америку мало кто помнит. Сам Линч, судя по его последним работам, успел позабыть ее или, по крайней мере, потерял к ней интерес, поддавшись гипнозу жесткого сюрреализма и собственной мании исследовать скрытые внутренние миры.

Твин Пикс, Ламбертон, Миссула — «персонажи» ранних картин режиссера, излюбленные родные городки, где магическое и мрачное сосуществует с обыденным, — остались точками на карте, экранными райками, где герои, помещенные в почти стерильные, театральные условия, отлюбили, отстрадали, отсомневались. В «Интервью» Линч возвращается к этим местам, теперь уже не приукрашенным условностью, но по-прежнему загадочным. Это обращение к эстетике «Простой истории», с ее медлительностью, размеренным ритмом и плавным течением сюжета.

Герои «Интервью» — простые американцы, полустертые типажи старшего поколения. Большинству из них — от шестидесяти до семидесяти, некоторым и за восемьдесят. Многие очень бедные, почти нищие. Это люди «неделовой», неглянцевой, открытой, ущербной и хрупкой Америки, с ее пустошами и фермами, и захолустными городками: бессчетные забегаловки, кресла-качалки, газонокосилки и белые веранды одинаковых домиков. Мы видим и карту акцентов, некоторые из которых практически невозможно понять — слова льются потоком, речь «размашистая», нескованная, с перекатами, лениво растянутыми гласными и расплавленными согласными. Команда Линча (во главе с сыном режиссера Остином) фиксирует камерой устную историю Америки, ее внутреннюю жизнь, ее затерянную сущность, ее правду и притворство и пытается уместить все это в крошечное окошко на черном фоне компьютерного монитора.

В своих интервью Дэвид Линч неоднократно повторял, что настоящее кино нельзя смотреть на маленьком экране айпода или мобильного телефона — там оно задыхается и умирает. И это доказывает, что «Интервью» — не кино, которому широкий экран нужен, чтобы создать эффект достоверности, полного погружения, а реальность, которая не ускользает, даже если наблюдать за ней через замочную скважину.

Линч инициировал поход за американской мечтой, затертой, уже частично забытой и раздробленной, рассеянной на молекулы, растасканной на метафоры и циничные пародии. И неожиданно — в лицах людей, в их «простых историях» мы угадываем подлинные очертания этой мечты — не глупой и попсовой, какой ее пытаются представить сейчас, а вполне нормальной человеческой мечты о том, чтобы жить, найти гармонию с миром и быть счастливым.

«Как бы вы сами себя описали?», «О чем вы мечтали в детстве?», «Каким вы бы хотели остаться в памяти других?», «Каковы ваши планы на будущее?», «Чем вы больше всего гордитесь?» — такие вопросы задавали всем участникам проекта. При этом на экране всегда — только сам герой интервью, съемочная группа и вопросы остаются за кадром, а весь сюжет (3—4 минуты) превращается в монолог, с небольшими мелодичными «лирическими отступлениями» (для каждого героя — своя мелодия) и вкраплениями деталей окружающего пейзажа: вот льющаяся из сточной трубы вода, вот дерево на ветру, птица на проводах, вот белая обшарпанная стена, окно, велосипед, дорога. Эти незамысловатые штрихи к портрету создают эффект проникновения в реальность, в повседневность.

Во время самого монолога камера неподвижна, и в этом ее честность: она не увиливает и не скользит, перед нами — только лицо рассказчика. Вот он задумался и молчит — камера неотрывно следит за ним; он отводит взгляд — и мы видим это; он признает свои ошибки, глядя прямо перед собой — и мы видим, как ему трудно, и разделяем с ним его раскаяние. Сопереживание, которое мы так часто испытываем при просмотре киношедевров и так редко — в настоящей жизни, рождается здесь абсолютно естественно, без хитрых приемов и кинематографических уловок. Это как бы и жизнь, но в то же время и не совсем она, так как опосредована, преломляется экраном.

В американском кино маленький человек часто становится главным героем, неожиданно вырывается из рамок своей типичной «маленькой» жизни, превращается в участника невероятных приключений и опасных авантюр. «Интервью» — полукино, здесь тоже есть приключения, но они теперь — только на словах, в пересказе — в прошлом они реальны, а сегодня для нас — лишь наполовину. Наши глаза, насытившись американским киновеликолепием, теперь поглощают реальность Америки — страны, где все возможно, где мечта правит жизнью, где каждый свободен и может упорным трудом или благодаря счастливой случайности добиться всего, чего хочет. Страны сильных, свободных, красивых, выносливых. Где эта реальность? Она — сплошь скучные пейзажи, выветренные, стертые цвета и хрупкие голоса, тень и ломкие ветки. Но во всем этом — ощущение текучести жизни и какого-то невероятного ее постоянства. В каждой точке, в каждой мельчайшей детали — смирение перед миром, тихая простота, осознание того, что человек существует, и это уже само по себе прекрасно.

Проект «Интервью»

И все же, благодаря (или из-за) участию Линча «Интервью» иногда напоминает набор заготовок режиссера для будущей картины. Герои, произнося свои монологи, словно готовятся воплотить на экране образы аутсайдеров, обиженных жизнью или просто не сумевших подступиться к ней как надо, ничему не удивляющихся и смирившихся со своим тусклым существованием. Но ни один из них не жалок, никто не вызывает желания поиронизировать — настолько искренни и простодушны признания этих «актеров реальности»: «Окончив школу, я сразу вышла замуж. Потом мой муж начал пить, и мы расстались. Теперь я одна воспитываю троих детей»; «Моя подружка сидит в тюрьме за убийство своего любовника, я жду ее. Когда ее освободят, мы уедем в другой город и будем наконец жить нормальной жизнью»; «Честно говоря, мне всегда казалось, что мое предназначение — выйти замуж и воспитать детей. А зачем еще жить?..»

Вряд ли мы когда-нибудь узнали бы об этих людях, и это неведение не сделало бы нас ни более несчастными, ни более счастливыми. Моаб, штат Юта, и Марфа, штат Техас, — далекие кусочки земли. Кому до них дело? И люди

эти — не писатели, не кинорежиссеры, не историки, не врачи и не министры. Их как будто и нет вовсе. Стригут газон, подрабатывают в барах официантами, в церкви — служками. Масса людская, «большинство». Чем они живут? Что происходит в их жизни? Да тоже как будто ничего.

Прочно сбитые американские имена и названия: Билли Френсис Райс, Кашинг, Оклахома; Стивен, Ниошо, Миссури; Джефферсон Оруэлл Опал, Бэтон Руж, Луизиана; Томми Холидэй, Кингман, Аризона; Палмер Блэк, Блэндинг, Юта; Ки, Тьюба Сити, Аризона. Многие истории схожи: с детства — работа на

ферме, школа, служба в армии, работа, переезды, женитьба, снова работа. Кто-то всю жизнь прожил в родном городке, кто-то изъездил всю страну и вернулся, кто-то рано женился и воспитывает восьмерых внуков, у кого-то никогда не было детей. Почти все верят в бога, многие довольны своей жизнью, о чем-то жалеют, о чем-то стремятся поскорее забыть и хотят, чтобы их запомнили просто как хороших, добрых и веселых людей, всегда готовых помочь. А кому-то вообще нет дела до того, запомнят его или нет. Кто-то счастлив, что после долгих блужданий наконец обрел себя и теперь хочет начать нормальную жизнь.

Все эти люди — сильные или слабые, не умевшие бороться или не желавшие сдаватья, уязвимые, небогатые и плохо образованные, пылкие и равнодушные, неудачники и счастливцы, с мечтами и без таковых, с морщинистыми, высушенными веснушчатыми лицами, хрипловатыми голосами и тягучей речью — все они потрясающе реальны, пропитаны жизнью, наполнены ею, ее ритмом, отлиты в четкую жизнеформу, и некоторые, кажется, нашли то, что называют внутренней гармонией, обрели мир с собой и в себе.

От жизни остались только морщины и скрип в голосе. Было много событий, много ошибок и удач, разочарований и радостей. А теперь все они — история, укладывающаяся в три минуты. И тут нет цинизма, насмешки или иронии — просто констатация фактов, summary. Камера бесстрастна, она — инструмент, таинственный хирургический прибор, с помощью которого наша жизнь незаметно «сшивается» с жизнью других и с историей мира.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Монумент для обреченных

В декабре 1937-го императорские войска взяли Нанкин, столицу Китайской Республики. Кровавый террор, который учинили японцы, был жесточайшим. Оккупанты вырезали военнопленных, чтобы не тратиться на их прокорм. С мирными горожанами предпочитали не церемониться. Обывателей — для острастки соседей — безвинно пускали в расход. Женщин реквизировали, будто скотину, — для плотских утех своей солдатни в полевые бордели. Этот трагический эпизод новой китайской истории получил название «Нанкинская резня». Память о поругании столицы осталась в национальном самосознании. Стала частью общественной мифологии. По сию пору питает она антияпонские настроения в массах. Число жертв Нанкинской резни по разным оценкам колеблется от пятисот до пятидесяти тысяч. Пугают даже не цифры (спорить о них дело историков) — страшна сама ситуация попустительства актам насилия. «Цивилизованным странам» в 37-м было не до Нанкина...

«Город жизни и смерти» ***(City of Life and Death)***
Автор сценария, режиссер **Лу Чуань**
Оператор **Цао Ю**
Художник **Хао И**
Композитор **Лю Тун**
В ролях: **Хидэо Накаидзуми, Лю Е, Гао Юаньюань, Фань Вэй, Цзян Иянь, Рю Кохата, Лю Бинь и другие**
China Film Group, Jiangsu Broadcasting System, Media Asia Films, Stellar Megamedia
КНР — Гонконг
2009

Фильм китайского режиссера Лу Чуаня «Город жизни и смерти», получивший «Золотую раковину» последнего кинофестиваля в Сан-Себастьяне, — попытка реконструировать давнюю трагедию. Основательная, затратная, пафосная. Автор, который берется за подобный проект, невольно оказывается в фабульной западне, обрекает себя на эквилибр со связанными руками: пространство для творческого маневра весьма ограничено. Режиссер не имеет права выйти за рамки общепринятой (официальной) трактовки событий, не имеет возможности переписать печальный финал, сочиненный самой историей. Он не волен переменить судьбу не-

счастливцев, дать каждому персонажу шанс на негаданное спасение, на долгую и счастливую жизнь после нанкинской беды. После — череда новых смут. После — новая кровь. Восемь лет антияпонского сопротивления, годы гражданской смуты, войны между воинством Мао Цзэдуна и армией Чан Кайши...

И все же есть способ преодолеть давление безнадежности — совершить своеобразный «эмоциональный подлог». Восславив моральные доблести обреченных — чувство собственного достоинства, готовность к самопожертвованию, стоицизм, — перевести персонажей из страдательной категории жертв в почетный ранг национальных героев. Выиграть у истории матч, если и не вчистую, то по сумме набранных баллов. По очкам.

Лу Чуань — профессионал голливудского типа. Он из тех режиссеров, кто выучку и владение своим ремеслом ставит выше превратностей вдохновения. Не диссидент. В отношениях с властью придерживается тактики разумного оппортунизма. Предпочитает делать кино на стыке нескольких жанров. Его дебютный фильм «Потерянный пистолет» (2002) — гибрид детектива и социальной драмы. Автор касается «острых тем» — коррупции и кумовства, вписанных в быт провинциального городишки. Но избегает слишком резких оценок: критикуется не системный сбой, а «разложение на местах», отдельные недостатки. События фильма «Кэкэсили: горный патруль» (2004) происходят в труднодоступном районе западного Китая, населенном этническими тибетцами. Группа сознательных горцев сбивается в добровольный отряд, чтобы дать отпор браконьерам, губящим краснокнижных животных. Мотив погони за ускользающим врагом, которого преследователь не знает в лицо, заимствован автором из арсенала «фильмов действия» — вестерна или триллера. Экзотический антураж заставляет вспомнить о модном в Европе субжанре «аутентичного этно». Назидательность в тоне отсылает к практике «прикладного» соцреализма: ставится проблема, требующая практического решения, продвигается передовой опыт, полезный почин. В картине, кстати, нет ни намека на культурные трения между горцами и чужаками, тибетцы показаны вполне лояльными гражданами КНР. Послание явно было рассчитано на нескольких адресатов: пафос защиты диких животных и тибетская этнография — для зарубежной аудитории, патриотическая дидактика, внедренная в динамичный сюжет, — для земляков. «Горный патруль» нашел действенный отклик в своем отечестве — подвиг центральные власти на принятие специального постановления об охране вымирающих антилоп.

Фильм о нанкинской беде Лу Чуань задумал снимать черно-белым. Стиль его, однако, далек от безыскусности старых выцветших фотографий. Профили собирательных персонажей (селекция по принципу представительских квот). Пространные панорамы рукотворных руин, массовка чуть ли не в тысячу душ. Не репортаж — густонаселенная фреска. Такие мурали принято помещать в публичных местах, на стены общественных зданий. Или — многофигурный фриз: совокупность скульптурных групп, декорирующих подножие монумента. Китайские воины. Японские оккупанты. Гражданский люд.

Китайскую армию выпало представлять трем собирательным персонажам. Статный сержант. Рядовой, деревенского вида простак. «Сын полка», мальчуган-сирота, приблудившийся к воинской части. Режиссер опирается на типажные данные исполнителей. Как выглядят эти бойцы — так и ведут себя. Ладно скроенный воин — с осанкой гонконгского сердцееда — персонифицирует героический миф о доблести «неизвестного солдата», сражается до последнего патрона, идет на расстрел с высоко поднятой головой. Простак и ребенок демонстрируют веру в лучшее завтра, счастливое умение выживать — витальный потенциал простого народа. Не однажды спасаются они от вражеских пуль: после массовой казни выбираются из-под груды человеческих тел, проходят через сито тотальных облав и кровавых чисток. В финале картины две сиротливые фигуры бредут по дороге в чистую даль — за черту городских руин, за пределы Нанкина.

«Город жизни и смерти»

Рать оккупантов обрисована скупо. В поле зрения — низший командный состав. Различимы фигуры молодых лейтенантов: романтики на беззаконной войне становятся циниками, беззлобные карьеристы превращаются в азартных палачей. Детальнее всего проработан образ сержанта Кадокавы. Юноша-идеалист переживает в Нанкине серьезный ценностный кризис. Совесть его не может принять беспричинные репрессии, показательные издевательства над побежденными. Душа отвергает этический беспредел. Приличному самураю проще прикончить себя, чем жить в непроглядном хаосе, в подлой неразберихе. Отпустив на свободу китайцев, приговоренных к расстрелу, Кадокава дырявит себе висок.

Среди мирного населения преобладают женские лица. Героини — если требуют обстоятельства; безвинные жертвы — трагический хор. Зону относительной безопасности для гражданского населения очертил и поддерживал собственным авторитетом немецкий бизнесмен Йон Рабе. Этот исторический персонаж — шеф местного отделения компании Siemens, гражданин государства, союзного оккупантам, член партии, правящей в рейхе, — показан в картине на удивление бледно. «Китайский Шиндлер» не слишком похож на гуманиста-пассионария, скорее — на усталого Санта-Клауса, растерявшегося от вездесущих невзгод. Груз ответственности за положение дел в Зоне безопасности покоится на женских плечах. Простолюдинки и аристократки, природные китаянки и волонтерши европейских кровей образуют действенный симбиоз, созидательное единство. Женщины поддерживают порядок в анклаве, выхаживают раненых солдат, спасают мужчин от депортации и расстрела. Барышни из хороших семей добровольно идут на панель, чтобы выполнить разнарядку на «экспроприацию шлюх» и оградить от расправы родных и подруг по несчастью.

«Гражданские лица» противоположного пола представляет некий коммерсант Тан, ассистент самого Йона Рабе. Добродушный толстяк, настроенный на компромиссы, он пытается поладить с японцами. Но когда от руки оккупанта погибает его малолетняя дочь, господин Тан переживает внутренний слом и негаданное прозрение. В феврале 1938 года имперские власти высы-

лают его патрона в Шанхай, разрешив бизнесмену забрать с собой только пару ближайших подручных. Тан отправляет с немцем беременную жену, а свой билет — и единственный шанс сохранить жизнь — отдает отчаявшемуся коллеге.

Китайский коммерсант Тан и японский сержант Кадокава — наиболее противоречивые, а потому самые полнокровные персонажи картины. В развитии двух мужских судеб заметен определенный параллелизм: катализатором смены жизненных установок становится для обоих горечь утраты. Тан теряет в нанкинской смуте единственную дочь, Кадокава — любимую женщину. Пережив собственные трагедии, герои начинают чувствовать чужую беду.

Любопытно, что мотив морального триумфа поверженных, характерен скорее для японских, чем для китайских фильмов и книг. Там воины делают харакири, чтобы «сберечь лицо» или восстановить честь своего феодала. Но героев Нанкина ведет не самурайский суицидальный автоматизм. Гибнут они не во имя моральных абстракций. Жертвуют жизнью для спасения конкретных людей. Мужчин и женщин из плоти и крови.

«Город жизни и смерти» — не беспристрастное историческое кино. Фильм-мемориал в каком-то смысле памятник монументальной пропаганды. Совокупность сюжетов, человеческих типов и символических групп могла бы стать эффектным декором для громадного пьедестала. Чье же тело достойно украшать постамент? На эту почетную роль не годится никто из реальных властелинов Китая. Чан Кайши не уберег столицу своей Республики. В память врезается постановочный кадр: японская солдатня свергает в пыль хлипкий истукан президента. Мао городу не помог (ставка коммунистов располагалась слишком далеко, в Янъане на севере Китая). Аналогов персонажей, характерных для послевоенных советских лент — мудрых подпольщиков-политруков, направляющих силы сопротивления, — в этой картине не сыщешь. Выходит, что символический постамент достойна увенчать лишь аллегорическая фигура — средоточие благороднейших черт многострадальной китайской нации.

Режиссер, как и в прежних своих картинах, обращается и к «своим», и к «чужим», примиряет традиционный китайский национализм с «общечеловеческими ценностями». Апология героев Нанкина рассчитана в основном на земляка-патриота: в падении города он должен увидеть его триумф. К зарубежному зрителю Лу Чуань находит другой подход. Он апеллирует к современному пониманию гуманитарных ценностей, пытается встроить малоизвестный сюжет в актуальную политмифологию западного интеллектуала, утвердить место Нанкинской резни в ряду наиболее страшных и значимых этнических катастроф ушедшего века, преподать моральный урок забывчивым европейцам.

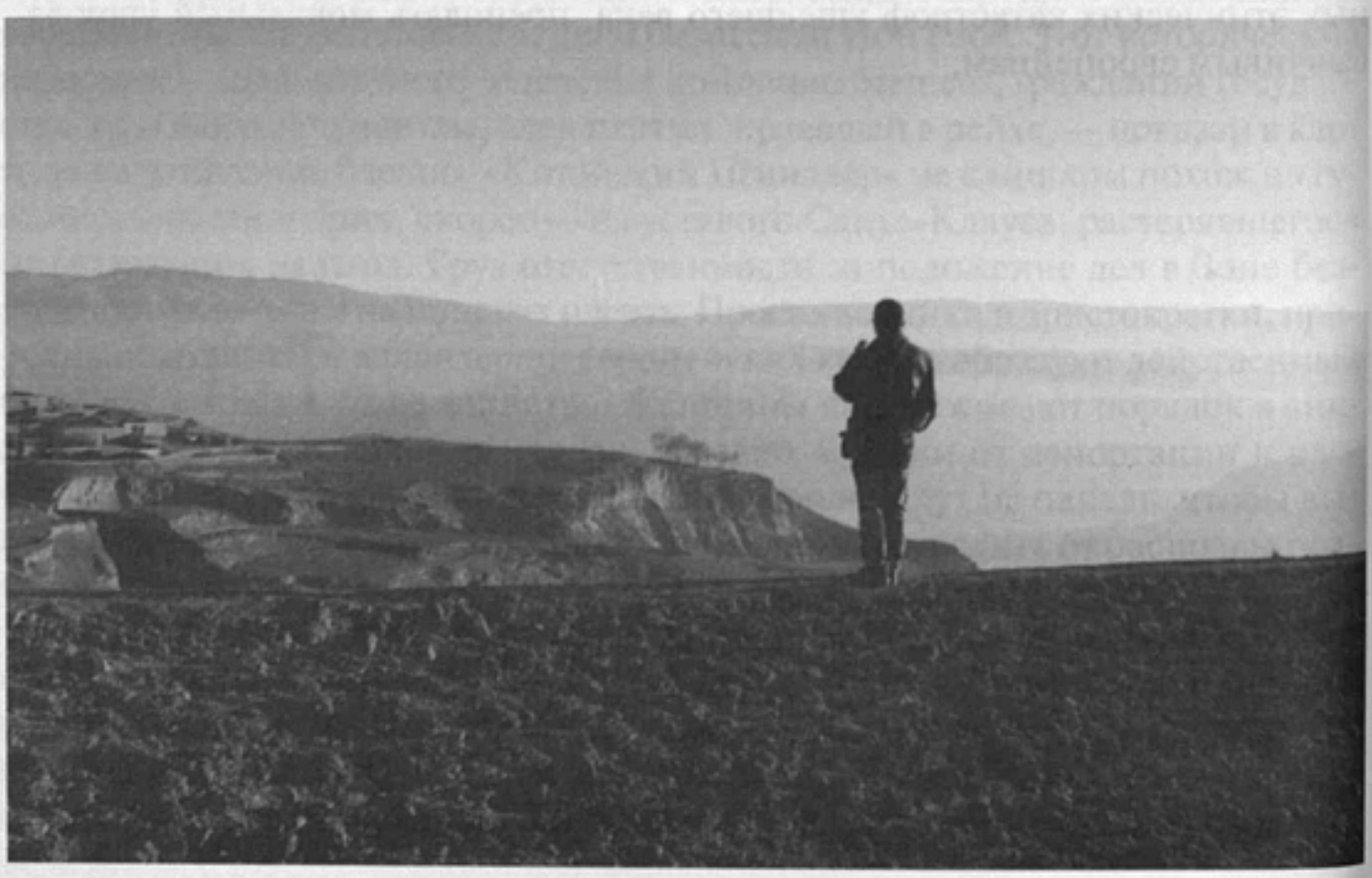
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Конец экзотики

ЛОКАРНО-2009

66-й кинофестиваль в Локарно окончательно убедил, что эпоха «новых территорий» в современном кинематографе если не закончилась, то плавно завершается. Когда-то этот фестиваль сделал многое для открытия малых кинематографий с восточного полушария. Но если десять-пятнадцать лет назад в фестивальном мире ценилась национальная специфика — иранская, китайская, корейская и т.д., то теперь на нее уже не сделаешь ставку. Сейчас в цене не столько даже глобалистская, сколько внетерриториальная, «незаинтересованная» оптика, которая не обусловлена ни национальной принадлежностью, ни глобалистским сознанием — она дистанцирует и то, и другое.

Один из лучших фильмов конкурса — тибетский «Поиск» (режиссер Пема Цеден) — остался без призов. Некий китайский режиссер путешествует по Гималаям в поисках актеров для постановки тибетской оперы — «Ацзиламу». Весь фильм — череда кинопроб и встреч с потенциальными артистами, от монахов до крестьян, каждый из которых желает побывать или принцем, или принцессой из оперы. Актрису находят быстро, это молодая девушка, чье лицо закрыто платком. Но она готова «приоткрыть личико» и участвовать в фильме только в том случае, если партию принца будет исполнять ее бывший жених, а он неизвестно где. Тибетская опера — вещь красочная и экзотическая, но режиссер отключает и обезвреживает ее зрелищность. Вместо самого спектакля нам показывают его рутинное производство. Поиск актеров, разговоры между режиссером и его ассистентом, их передвижения по Гималаям — все это снято максимально отстраненно, статично, на долгих и преимущественно общих планах, лишенных какого-либо мифопоэтического подтекста. В фильме масса комичных ситуаций и тонкого юмора, но они увидены как бы из-за угла, смещены на периферию восприятия. Дезавуирование природы зрелища, отчужденность документальной картинки, снятой



«Поиск», режиссер Пема Цеден

на цифру, существование между фикшн и нон-фикшн (в кастинге на роли в тибетской опере принимали участие только непрофессионалы — реальные жители нынешнего Тибета) сближает «Поиск» с работами Цзя Чжанкэ и современным видеоартом.

Надо ли говорить, что поиски, которые ведутся в фильме, ничем не заканчиваются? В финале принцесса-актриса находит-таки своего принца-актера, но любви между ними больше нет. Они расстаются и отказываются работать вместе, да и сам режиссер разочаровывается в своем замысле. Он бессилен реанимировать древнюю культуру в той же степени, в какой его актеры бессильны возродить любовное чувство — причем не на экране или сцене (там это как раз возможно, но будет фальшью), а в жизни. Получается двойное отстранение — во-первых, древних традиций, которые не поддаются воспроизводству, вернее, поддаются, но только как профанное зрелище, чего режиссер делать не хочет, во-вторых, самого кинематографа, создающего иллюзии из того, что давно не существует в реальности. Понятно, что герой-режиссер — это альтер эго автора, снимающего про невозможность найти или даже вообразить то, что отсутствует, — можно лишь снимать про то, как это не находится и не воображается.

Очень легко представить тот фильм в фильме, который не удается снять главному герою «Поиска». Красивая тибетская опера с масками, экзотическими костюмами и необычными танцами есть такая же иллюзия, как и поэтическое кино о Гималаях, которое в «Поиске» тоже подвергается деконструкции. Никакой открыточности и этнографии: истинное визионерство — это отсутствие иллюзий. Поиск современных актеров на роли в древней опере — это еще и поиск самого себя, своей национальной, культурной идентичности, неповторимости. Найти все это не удается, но можно увидеть себя, ищущего, с имперсональной точки зрения.

Конечно, попытки сыграть исключительно на национальном материале еще предпринимаются, но выглядят они фальшиво и искусственно. Взять, к примеру, иранский фильм «Блюз фронтира» о границе между Ираном и Туркменистаном. Дебютант Бабак Жалали родился в этих краях, но еще в детстве переехал с родителями в Лондон, где обретается до сих пор. Вернувшись на родину, припав к корням, вдохновившись ностальгией по немассовым, неклишированным местам (об ирано-туркменской границе никто до него не снимал), он, тем не менее, выдал банальный набор открыток. Они не приоткрывают тамошнюю реальность, а сводят ее к условным абсурдистским сценкам а-ля Каурисмяки. К самоигральным аттракционам, от которых ни

«Блюз фронтира», режиссер Бабак Жалали

«Она, китаянка», режиссер Го Сяолу

жарко, ни холодно. Герои — сплошные чудики, отутюженные режиссером до состояния бесчувственности. Вот половозрелый работник птицефабрики, живущий с отцом и маниакально изучающий английский, чтобы поехать... в Баку (идиотские рубленые фразы из лингафонных курсов — вроде How do you do? — рефреном звучат в фильме). Вот тридцатилетний увалень, который живет с дядей, общается лишь со своим осликом и не выпускает из рук старый радиоприемник. А вот и сам дядя, владеющий магазином одежды, где продаются вещи, которые никому не подходят. И так далее. Большие люди, снятые как «маленькие», сложная реальность, превращенная в набор гэгов, — все это плод не аутентичного мировосприятия, а клишированного воображения, которое все еще сильно у многих режиссеров, зрителей, а также у многих туристов.

Стилизация вместо реализма — вот что случается, когда периферийная реальность воспринимается как экзотическая. Ведь экзотика возникла и сохраняется там, где еще существует, вернее, симулируется оппозиция между центром и окраиной. Там, где эта оппозиция преодолевается, есть больше шансов уйти от штампов «национального кино».

По ту сторону Востока и Запада — такова «национальность» фильма-манифеста «Она, китаянка», который победил в Локарно. «Считаю, что мировое кино должно отказаться от своего фокуса на специфических культурных моделях — нужно двигаться дальше, делать что-то более широкое и дикое. Моя задача — сделать фильм, который будет подрывать классический китайский киностиль, выходить за культурные границы. В последнее время китайское кино привлекает внимание во всем мире, но самые успешные китайские фильмы рассказывают о «китайской политике» или «экзотическом Китае» — это их главные темы. Иногда мне кажется, что в них вообще нет людей», — говорит режиссер фильма, китаянка Го Сяолу.

Главная героиня — альтер эго режиссера — прозябает в китайской глуши: мать заставляет ее ухаживать за свиньями, а отец не вылезает со свалки, где пытается найти что-нибудь ценное или хотя бы съедобное. От всего этого девушку тошнит, зато она тает при виде айпода, гламурных журналов и бутылочек из-под западных напитков, найденных ее папой на помойке. Отсюда — один шаг до того, чтобы порвать с домом и традициями, отправиться в большой город, устроиться в бордель, а после, на кровавые деньги убитого бойфренда-мафиозо, рвануть в Лондон и сделать все возможное, чтобы там

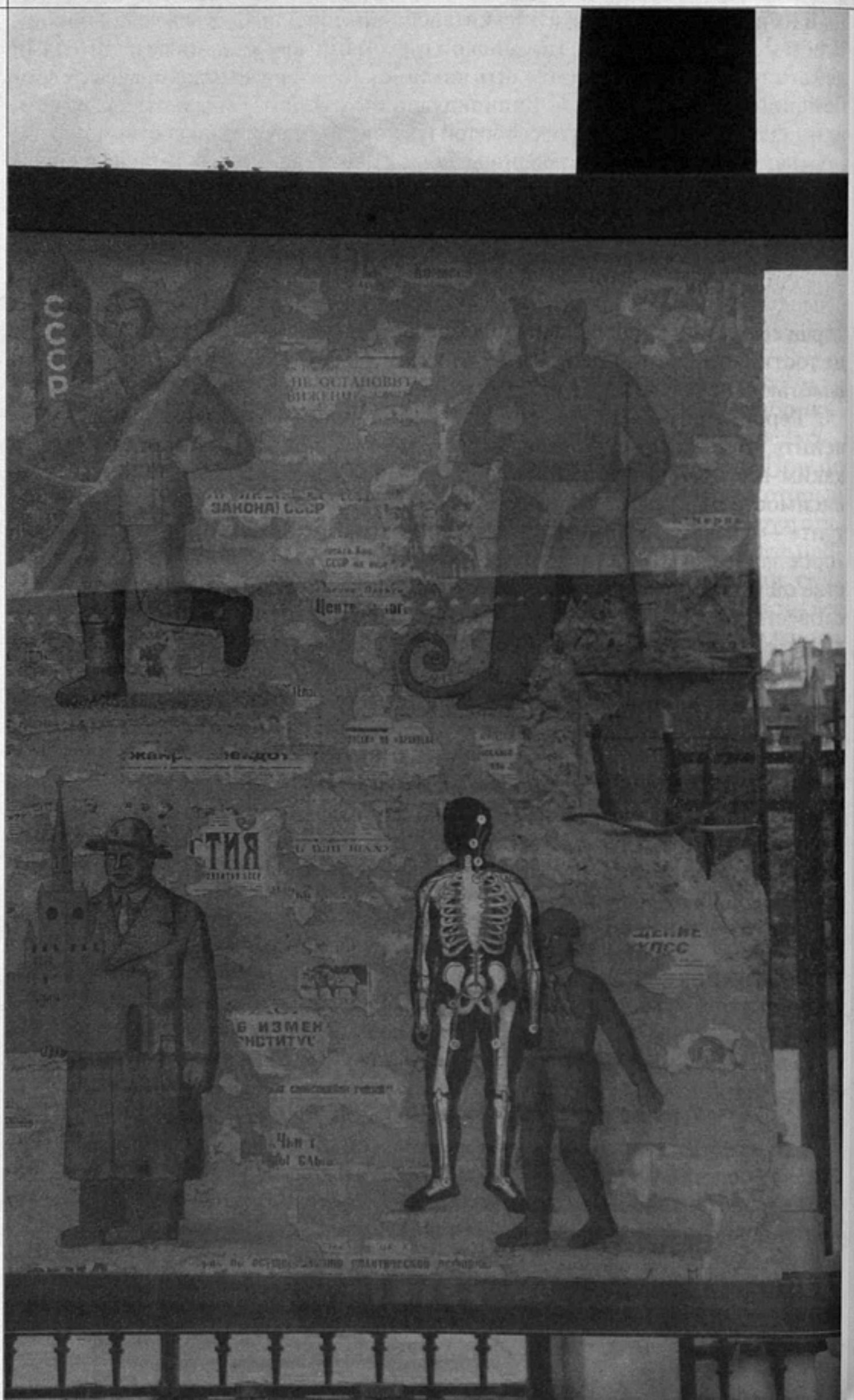
остаться. Действительно, ничего специфически «китайского» тут нет. Быстрый ритм, немного рваный монтаж, ироничные титры, разделяющие фильм на главы, обилие современной музыки и — главное — нахальный сюжет о безответственной смене идентичности, эгоистичном инстинкте самосохранения, о радости выживания в «лучшем из миров», каким девушке представляется Запад.

Го Сяолу сама проделала подобный путь: из китайской деревни — в сообщество лондонских писателей и кинематографистов. В Англии ее знают не только как режиссера, но и как автора нескольких книг, включая переведенный на русский роман «Краткий китайско-английский словарь любовников». В нем молодая девушка из китайской глухомани на скопленные родителями деньги приезжает в Лондон учить английский, впервые сталкиваясь с европейской цивилизацией — индивидуализмом, социальным отчуждением, одиночеством, сексуальной свободой и в конечном счете абсолютной трагичностью западного существования. Диалог Востока и Запада, вернее, фатальное непонимание между ними выражается в языковых различиях. В английском слишком много слов, половина из них кажутся ненужными, для одних и тех же вещей существует куча названий — в китайском все проще, яснее, строже. В английском языке есть три времени, что расщепляет человеческую жизнь, делает дискретным самого говорящего и убивает любовь, которая едина и непрерывна, а в китайском все происходит в одном времени — целостном и очень крепком. И вообще, язык в Китае не обладает такой властью над человеком и действительностью, как на Западе.

Героиня романа спорит со своим английским любовником, пытаясь объяснить, что ее сущность не сводится к словам. А он в ответ припечатывает ее каким-нибудь термином, причем определения меняются каждую минуту, в зависимости от возражений китаянки. «Атеистка», «агностик», «скептик», «интуит» — в какой-то момент все это слипается в единое словесное месиво, которое захлебывается в том, что оно означает. Героиня «Словаря», в совершенстве овладев английским, но так и не найдя общий язык с Западом из-за его словесной перегруженности, возвращается в Китай, который ей теперь тоже чужой. Героиня «Китаянки» оседает в Лондоне, потому что существует во внеязыковой реальности, руководствуясь чистыми инстинктами. Лондон для нее — это не экзотическое место, а более удобная среда обитания, в которой национальные традиции не давят — в отличие от Китая. Сама она — никакой не турист, а инсайдер, адаптирующийся в новой и незнакомой стране едва ли не быстрее, чем ее коренные жители.

Красивое слово «экзотика» — это тоже еще один рудиментарный термин для обозначения того, чего в реальности давно нет. К счастью, из сегодняшнего кинословаря оно начинает исчезать, приближая кино к незаболтанной и незамыленной реальности.

К О М М Е Н Т А Р И И



Гриша Брускин. Живопись на фрагменте Берлинской стены. Пале-Рояль, Париж, сентябрь 2009 года

ЕЛЕНА СТИШОВА

Образуется — перемелется?..

О боги, боги... Будет ли в обозримом будущем какой-то край, предел дурной бесконечности мучительных вопрошаний о смысле сущего? Или мое поколение так и сойдет — да уже и исходит — в мир иной, задаваясь очередным вопросом из разряда «проклятых»? Ведь вроде бы ясно, *кто виноват*, — КПСС, КГБ, два сокола ясных с присными. *Что делать* — другой коронный русский вопрос ставить как-то неловко: ведь вроде бы свершилось то, о чем десятилетиями мечтали лучшие умы. В магазинах всего навалом, новое поколение понятия не имеет, что такое очередь, свободы сверх головы, что хочу, то и ворочу. Плохо ли? А счастья нет! И на душе паскудно, как в приснопамятную пору расцвета застоя. Тогда казалось, что энтропия пребудет вечно, еще чуть-чуть, и черта между жизнью и смертью станет неразличимой. Те проклятые времена нынче многие вспоминают едва ли не с нежностью. Ничего удивительного: «Нет такой крапивы, которая однажды не показалась бы медом» (еврейская, кажется, пословица).

Есть один вопрос из разряда «проклятых», который не только не рассосался, а стал сверхактуальным. Шукшинский вопрос-вопль: *«Что с нами происходит?»*, прозвучавший еще в начале 70-х. Кажется, стоит лишь поднапрячься и ответить на него, как все волшебным образом изменится к лучшему, настанет рай на земле и в человецех благоволение...

Честно говоря, ставить диагнозы надоело. Все нынешние посиделки с гуманитарным уклоном похожи на консилиумы у постели VIP-больного. Всем ясно, что VIP скорее мертв, чем жив, зато какой повод свою ученость показать! Консилиум-симпозиум кончается, больной же, вместо того чтобы помереть, вдруг начинает проявлять признаки жизни, да так активно, что впору новый симпозиум собирать, чтобы обсудить этот феномен.

Словом, ситуация, в которой мы пребываем вот уже лет пятнадцать, иррациональна. Причем иррациональность нарастает, как и уровень энтропии. И гения, который смог бы, что называется, «схватить интеграл» и предъявить его в качестве формулы нашего бытия, нет как нет. Мы ведь даже не знаем, в каком обществе живем здесь и сейчас и какое общество силимся построить. То, что вокруг нас — непонятные структуры, якобы свободный рынок, новые (опять же рыночные) отношения, гласность (вопиющего в пустыне — обыч-

но уточняет мой приятель), свобода слова и прочее новье, — суть результат стихийного социального взрыва, инспирированного сверху.

Цепная реакция от подобного взрыва не была не то что просчитана наперед — похоже, даже учтена не была. И понеслось! Попытки обуздать «восстание масс», предпринятые в 90-е годы госбезопасностью и военными, лишь подливали масла в огонь. В конце концов бушующая плазма, натешившись, обозначила подобие подновленного социального пейзажа. То, что подавляющее большинство населения не вписалось в пленэр, не говоря уж об интерьере, где имитируется большой праздник жизни и победившей демократии, — так это проблемы самого населения. И вообще — кто там шагает левой и по старинке лопочет, что все равны? С этим-то мы покончили!

Всерьез подобные вопросы — про новое общество, про его сверхцели — никто и не задает. Потому что стыдно. А стыд в каких-то мизерных дозах, видимо, еще остался в нашем молекулярном составе хотя бы в виде фантомной боли — на том месте, где полагалось быть морали и нравственности. Впрочем, роль этих качеств, традиционно закрепленных за русской душой в нашей прежней жизни, и их удельный вес мы, похоже, сильно преувеличивали. Нравственность была в основном прикладной, да и поводов проявить ее было до смешного мало в той регламентированной, строго размеченной иерархии, где жизненные маршруты выстраивались так хитроумно, чтобы «равные» никогда не сталкивались лбами с «более равными» и не бередили тем самым свое классовое чувство. Ведь социалистическое общество позднесоветского образца, помнится, являло собой «морально-политическое единство рабочего класса, трудового крестьянства и народной интеллигенции». Иными словами, классовый мир торжествовал. Нынче же многие аж заходятся от ненависти к «новым русским», но все хотят стать такими же «крутыми». Уровень потребления, на котором живут «крутые» со своими семьями, — вот что вызывает у современников черную зависть и поползновения к реваншу.

Затасканные до неприличия слова «реформы» и «модернизация» вполне заместили миф о «полной и окончательной победе коммунизма». Модернизация все никак не начнется. В реформы и в их эффективность люди, пережившие прелести шоковой терапии, а перед этим — коммунизм в стадии агонии, уже не верят. И это единственный момент, который я бы назвала позитивным на нынешнем историческом этапе.

Мы меняемся. Заметно ускорение ментальных процессов и освобождение от романтизма и прекраснодушия. Для сравнения заметьте: в коммунистическую идею миллионы верили свято и десятилетиями. Шли за нее на костер. Перестройка и постперестройка дают повод говорить, что русские если не «сменили имидж», то уж точно сильно изменились — стали более прагматичны, динамичны, недоверчивы друг к другу и — главное — к власть имущим.

Процесс индивидуации, как его ни задерживала советская власть, обожавшая сбивать народ в большие стаи и бросать их то на целину, то на строительство БАМ etc., — этот процесс все-таки пошел, и до того бурно, что неплохо бы притормозить. Да не тут-то было! Русь уж если куда понеслась, ее не остановишь. Вот только несемся мы не пойми куда вовсе не с пафосом гоголевской Руси-тройки. Вальяжной той тройке с бубенцами, как вы помните, постораниваясь, давали дорогу «другие народы и государства». А то как бы не сбила!

Однажды по дороге из Пенсильвании, коротая время в аэропорту «Кеннеди», где в обшарпанном закоулке необозримого терминала компании «Дельта» с краешку эдак сиротливо притулилась стойка «Аэрофлота», я набрела на газетно-журнальный киоск. Бросилась в глаза глянцевая обложка с изображением двух молодых военных в российской униформе. Оба глядели не хмуро даже, а безнадежно. Под двойным портретом крупно зияло:

«Russia is finished» — типа «России крышка». Далее — лид статьи, публикуемой в номере: «Ничто не мешает нам относиться к России, как к любой другой стране «третьего мира». Статья же начиналась с уверенного заявления, что «демократические преобразования и экономические реформы в России — чистая фикция». Хотя я тоже думаю примерно так же, я почувствовала острый приступ патриотизма и гневно бросила «им всем» в лицо что-то вроде «не дождетесь!». Но одновременно вдруг очень четко увидела со стороны, с чужой стороны — нас. Великая держава, за какой-то десяток лет ставшая сырьевым придатком и поставщиком «мозгов» для «их» науки и промышленности — да за океаном о таком исходе и не мечтали, когда хлестко окрестили бывший Советский Союз «империей зла». За все-то мы платим непомерную цену — и за Победу, и за те гражданские свободы (свобода слова, свобода передвижения и т.п.), коими сегодня — при желании — можно насладиться.

Поневоле вспомнишь Чаадаева с его профетической мыслью о том, что Россия будто существует затем, чтобы дать миру какой-то урок. Россия и впрямь выполняет роль полигона, на котором «темные силы» ведут свои дьявольские игры нарочно для того, чтобы другие народы смотрели и соображали: нет, такие игры нам не нужны, ни боже мой! А то будет бо-бо!

Поразительно, что после кровавых игрищ XX века, в которых Россия неизменно выступала главным игроком, мы еще живые, все еще плодимся и размножаемся, правда, нашу сексуальную активность, увы, сегодня уже не назовешь пассионарной — у нас депопуляция! Природная русская витальность подорвана, о чем свидетельствует медицинская статистика.

Нет, я далека от иллюзий по поводу нашего народонаселения. Не проходит и дня, чтобы, проехавшись, скажем, в метро или в троллейбусе, я не гнала адреналин по поводу отмороженных своих соотечественников. Доводы об ущербном антропологическом типе нравственно невменяемых, богооставленных и от Бога отпавших, как всякие абстракции, мало утешают, если ты становишься объектом этой невменяемости. Воспарять над подножной, бытовой реальностью сподручнее, если контакты с ней сведены до минимума. Избежать прямого столкновения с жизнью удается меньшинству, но это именно то меньшинство населения, в чьих цепких ручонках — властные рули. Власть же (не только верховная — я имею в виду все ее ветви, все властные, статусные позиции) принадлежит кругу лиц, которые — по российской традиции — «страшно далеки от народа». Вот где корень и первопричина бесконечного воспроизводства гибельной для страны ситуации.

Очередное отчуждение новой власти от масс произошло молниеносно быстро — настолько, что этого почти никто не заметил. Защитники Белого дома и демократии еще не отошли от победного похмелья, и под сурдинку братания и восторга легитимные демократы с революционным напором и комсомольским задором захватывали кабинеты на Старой площади. Исторические параллели напрашивались, но эйфория застила глаза.

Прихожу к выводу: характер отношений на оси «власть — народ» не изменился. Власть властвует, шумит, дерется, делит портфели, повышает себе зарплаты, принимает законы, в основном не работающие. А главное — себя не забывает.

Что ж народ? Народ выживает, вымирает, но терпит, терпит. Помните, в голубой период перестройки митинговали неделями и месяцами, ощущали себя — в кои-то веки! — гражданским обществом. А потом, позже, когда началась гиперинфляция, когда старики пенсионеры разбрелись кто по помойкам, кто в поисках пустых бутылок, — много ли было на Руси маршей пустых кастрюль, митингов матерей, которым нечем кормить своих детей? Да нет же, не много. А почему? А потому что не умеем мы бороться за свои права. Нет опыта, нет механизмов, нет, наконец, — и это главное — правосознания.

Вместо него — правовой нигилизм, что-то вроде психического органа, впаянного в коллективную подкорку.

Россия, страна европейской культуры, вошла в XXI век, не пережив, не усвоив, не переработав в бытовую культуру богатейший западный опыт персонализма. Отсюда все наши зияющие контрасты, постыдная бедность и бытовое убожество. Моя американская подруга Нэнси Конди, профессор Питтсбургского университета, называет нынешнее состояние России «дискурсивной шизофренией». Точнее не скажешь. В одну формулировку сведены все сакраментальные «с одной стороны» и «с другой стороны», все антиномии «загадочной русской души» плюс благоглупости доморощенного плюрализма. Ну, скажите на милость, какой реакции можно ожидать от «юноши, обдумывающего житье», если он смотрит в кино фильм Глеба Панфилова «Романовы. Венценосная семья», где зверски убиенное царское семейство оплакивается искренними слезами, а в это время мумия вдохновителя и организатора всех наших убийств возлежит в центре столицы в своей византийской усыпальнице? И нет нужды, что на экраны выходит сокуровский «Телец» — не знающая пощады картина о последних днях титана мысли, также не ведавшего ни пощады, ни снисхождения. При таком, извините, плюрализме, недолго и крыше поехать. И она едет. Чтобы не уехала совсем, остается последний рефлекторный жест — вытеснить всю эту шизу. С помощью развлекалова. Мы так мощно продвинулись в сторону, именуемую «entertainment», что продюсеры, те, кто затеял прибыльную «игру на понижение», кажется, слегка оторопели. Зрителя довели до такой степени дебилизма, что не совсем понятно, чем его, болезного, брать.

А выход, между тем, нашелся. Неожиданно. И не там, где его искали — не среди удобных для списывания голливудских и иных лекал, а в заброшенной было нише идеологии. Утраченное имперское величие вдруг оказалась серьезной коллективной травмой, которой требуется компенсация. Когда бы уровень жизни ощутимо вырос, об этой травме и речи бы не шло, зажила бы враз. Произошло же ровно наоборот: большинство обеднело, потеряв социальные подачки советской власти в виде бесплатного «здравозахоронения», бесплатного обучения, дармовых профсоюзных здравниц и дешевых лекарств. Нищета и чувство обездоленности, как известно, весьма располагают к идеологическим доктринам и открывают бескрайние возможности для манипуляций. Что мы и наблюдаем — прежде всего на телеэкранах. Я имею в виду, конечно же, пропагандистский опус отца Тихона Шевкунова «Гибель империи. Уроки Византии», трижды показанный в эфире. И кинематограф в ту же сторону заворачивает, обещая — после успеха «Адмирала» — римейки фильмов о выдающихся русских военачальниках.

Имперско-православный дискурс оказался посильнее высоких технологий звездного Голливуда. А если его (дискурс) расчесывать, то мы легко можем оказаться в конце 40-х прошлого столетия.

Отчего же мы равнодушны к любой идеологии, кроме имперской? На мой взгляд, тут нет никакой загадки. Идентификация русского человека складывалась по имперскому типу (а не по русскому национальному, как принято считать). Русское национальное в либеральных кругах вообще воспринимается как шовинизм по определению. Это отдельная — и длинная — песня. Но я не лишу себя удовольствия заметить, что именно в этой точке коренится резкое неприятие либеральными критиками фильма Алексея Балабанова «Брат-2». Между тем на фоне сегодняшнего «неоимпериализма» «Брат-2» обнаруживает свой истинный — спасающий — месседж, искаженный чистоплюйским восприятием снобов.

В чем феномен «Брата-2» — единственной по-настоящему успешной (без пиара) отечественной картины за все постсоветское время? В том, что в острый момент социальной регрессии она реабилитирует зрителя, бро-

шенного на произвол судьбы и перманентной фрустрации. Ее герой Данила Багров совершает ряд действий, рассчитанных на то, чтобы освободить зрителей от комплексов, нажитых в процессе перестройки. Прежде всего, он внушает: ты русский, и гордись этим. Быть русским — лучше, чем быть американцем. Их сила — в деньгах. А наша сила — в правде. Все мы, русские, — братья и должны друг друга выручать. В Данилины по-детски пухлые уста вложены прописи — слоганы, по которым ой как, оказывается, стосковалась наша коллективная душа: «Я узнал, что у меня есть огромная семья. И тропинка, и лесок, в поле каждый колосок, речка, небо голубое — это все мое родное. Это родина моя. Всех люблю на свете я». Парень из российской глубинки, получивший закалку в «горячих точках», живет «по понятиям». Понятия один к одному накладываются на матрицу национальной ментальности, на дорефлексивное, архетипическое, роевое, унаследованное, как ни парадоксально, поколением тинейджеров — ведь они и были базовой аудиторией «Брата-2». Не смотрите, что «Брат-2» — выворотка голливудского экшна с комедийно-фарсовыми обертонами. Данила Багров, как Рембо, добровольно берет на себя то, что является прерогативой государства, — выручает слабых, помогает несправедливо обиженным и вправляет мозги обнаглевшим и зарвавшимся (российский и американский бизнесмены). Есть одна принципиальная вещь, отличающая Данилу от Рембо: индивидуалист Рембо действует сам по себе, Данила же чувствует за собой семью — родину, попранную и униженную.

...Было дело, в Сочи во время кинофестиваля случился шестибалльный шторм. Пляж просто снесло, и, когда стихия отступила, вдоль кромки берега хаотически громоздились булыжники и крупная галька, облепленные водорослями, — не пройти. Пришли бульдозеры, разбросали булыжники. А море неустанно и ритмично делало свое дело — зализывало пораненный берег. Через пару дней — как ничего и не было. Но то — природный механизм, он запрограммирован на самовосстановление.

Последствия социальных взрывов непредсказуемы. Кто мог прогнозировать на гребне перестройки, что в конце века мы неизбежно войдем в стадию регресса, если процесс выйдет из-под контроля? И вот — сидим на дне кризиса и ждем, как обещано, падения инфляции. Может, все образуется. Перемелется...

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

Враг номер один

III Отделение Собственной Его Императорского Величества канцелярии, постоянно занимавшееся сбором сведений «о всех без исключения происшествиях», в своих ежегодных отчетах своевременно информировало императора о не истребленной до конца склонности поляков к мятежу. Начиная с 1832 года в этих отчетах практически каждый год повторяется мысль о том, что польские подданные государя не желают смириться со своей судьбой и превратиться в верноподданных. Высшая политическая полиция предупреждала: поляки уверены, что Европа им поможет. «Они мечтают, что вся Европа, и в особенности Англия и Франция, исключительно судьбою их занимаются, и потому относят к себе всякое новое в политике Европы обстоятельство»[1]. Николай I, посещая Варшаву, не верил внешним проявлениям верноподданнических чувств, которые охотно демонстрировали ему поляки, и готов был к любым неожиданностям. Рыцарственному характеру государя претило любое лицемерие. «Варшава по наружности спокойна; везде меня принимают шумно, но я этому не верю. ...Повторяю, я им ничуть не верю»[2], — писал государь наследнику. «...Я их считаю неизлечимыми»[3], — так резюмирует свои мысли император.

Постоянно обращая внимание государя на мятежный дух поляков, тайная политическая полиция в отчете за 1848 год сделала печальный прогноз: поляки «готовы при первой возможности поднять знамя бунта — одни противу русских, другие вообще противу законного порядка»[4]. Поражение России в Крымской войне и начало проведения Великих реформ, сопровождавшееся масштабной перестройкой государственного механизма и видимым ослаблением авторитета верховной власти, — все это создало благоприятные предпосылки для превращения абстрактной возможности в реальную действительность. В 1863 году в Польше началось очередное восстание.

В ночь с 10(22) на 11(23) января одновременно в нескольких десятках пунктов польские повстанцы внезапно напали на спящих русских солдат. И хотя упорные слухи о готовящемся выступлении носились довольно давно, варшавские власти не предприняли никаких дополнительных мер предосто-

---

[1] «Россия под надзором. Отчеты III Отделения. 1827—1869». М., 2006, с. 89—90.

[2] Николай I — цесаревичу Александру Николаевичу. Лагерь под Варшавой. 19 июня — 1 июля 1838 года. См.: «Переписка цесаревича Александра Николаевича с императором Николаем I. 1838—1839». М., 2008, с. 51.

[3] Николай I — цесаревичу Александру Николаевичу. С.-Петербург. 19 февраля — 3 марта 1839 года. Там же, с. 330.

[4] «Россия под надзором. Отчеты III Отделения. 1827—1869», с. 417.

рожности. Вспоминает военный министр Дмитрий Алексеевич Милютин: «Войска, расквартированные по всему пространству Царства Польского мелкими частями, беззаботно покоились сном праведных, когда ровно в полночь с 10 на 11 января колокольный звон во всех городках и селениях подал сигнал к нападению. Застигнутые врасплох солдаты и офицеры были умерщвляемы бесчеловечным образом»[5]. По большей части нападения были успешно отбиты, но внезапность восстания привела к жертвам. Крупный столичный чиновник записал в своем дневнике, что наших солдат резали, как баранов[6]. Новое восстание было по сути своей партизанской войной, в которой у поляков не было никаких шансов на успех. После того как внезапное ночное нападение на русские части было успешно отбито, начались столкновения между регулярной армией и отрядами повстанцев. Бои отличались необыкновенным ожесточением. Перевес был на стороне правительственных войск, и восставшие несли очень большие потери. Во время одного из первых сражений на поле боя остались около одной тысячи убитых поляков, раненых никто не считал. Русский отряд потерял двенадцать человек убитыми и столько же раненными. Помещичья мыза и местечко, служившие базой польского отряда, были полностью сожжены.

Если бы очередная польская смута свелась исключительно к боевым столкновениям между повстанцами и регулярной армией, властям удалось бы очень быстро справиться с ситуацией. Восстание было бы усмирено, но поляки получали регулярную материальную и моральную помощь из-за границы. Западная Европа была всецело на стороне мятежников, и Российская империя столкнулась с угрозой новой европейской войны. Вероятность военного конфликта между Россией и коалицией Великобритании, Франции и Австрии была весьма велика. Впрочем, вожделенная Европа тем и ограничилась — начинать ради поляков вторую за десять лет большую войну с Россией ни Лондон, ни Париж не собирались.

Опасность большой войны с коалицией европейских держав побуждала командование к сосредоточению имеющихся сил. И хотя в Царстве Польском дислоцировалась целая армия, русские войска не могли полностью контролировать обширную территорию. Малочисленные гарнизоны были выведены из некоторых населенных пунктов, а восставшие заняли их без боя, расценив это как свою явную победу. Повстанцы жестоко расправлялись не только с теми, кто открыто поддерживал власть, но и с теми, кто хотел остаться в стороне и просто выжить. Фактически восставшие поляки впервые в истории Петербургского периода воплотили в жизнь лозунг «Кто не с нами, тот против нас». Они насильственно вовлекали в мятеж мирных обывателей, желавших остаться над схваткой. По мятежному краю рыскали шайки «кинжальщиков» или «жандармов-вешателей»: «Ксёндзы приводили их к присяге, окропляли святой водой кинжалы и внушали, что убийство с патриотической целью не только не грешно перед Богом, но есть даже великая заслуга, святое дело. [...] Войска наши, гоняясь за шайками, находили в лесах людей повешенными, замученных, изувеченных. [...] Если несчастному удавалось скрыться от убийц, то он подвергал мучениям и смерти всю семью свою. Нередко находили повешенными на дереве мать с детьми. Были и такие изверги [...] которые систематически вешали или убивали в каждой деревне известное число крестьян без всякой личной вины, только для внушения страха остальным»[7].

Воспоминания военного министра перекликаются с дневником хорошо осведомленного современника. «Поляки совершают неслыханные варварства над русскими пленными. На днях сюда привезли солдата, попавшего

«Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина. 1863—1864». М., 003, с. 42.

См.: Никитенко А.В. Дневник. В 3-х т., т. 2. 1858—1865. М., 1956, с. 311.

«Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина», с. 168—169.

к ним в руки, а потом как-то спасшегося: у него отрезаны нос, уши, язык, губы. Что же это такое? Люди ли это? Но что говорить о людях? Какой зверь может сравниться с человеком в изобретении зла и мерзостей? Случаи, подобные тому, о котором я сейчас сказал, не один, не два, их сотни. С одних сдирали с живых кожу и выворачивали на груди, наподобие мундирных отворотов, других зарывали живых в землю и пр. Своих же тоже мучают и вешают, если не найдут в них готовности пристать к бунту. Всего лучше, что в Европе все эти ужасы приписывают русским, поляки же там называются героями, святыми и пр. и пр.»[8]. Только по официальным данным, повстанцы в течение года замучили или повесили 924 человека[9]. Однако Милютин утверждал, что эти данные были не полны и значительно занижены.

Восстание охватило Царство Польское, Литву, частично Белоруссию и Правобережную Украину. Оно продолжалось полтора года и было в основном подавлено к маю 1864-го, хотя отдельные группы повстанцев продолжали сражаться до начала следующего года. Подавление восстания было очень жестоким и сопровождалось не только казнями и ссылками восставших во внутренние губернии империи, но и массовыми конфискациями шляхетских имений. Правительство, борясь с мятежниками, не знало жалости и не проявляло сострадания, что очевидно противоречило принципам гуманности, уже получившим распространение в это время. Активное вмешательство западных держав в «польский вопрос», их стремление навязать свою волю великой державе, угроза новой большой войны, к которой не успевшая перевооружить свою армию Россия не была готова, — все это не способствовало проявлениям гуманности. Однако император Александр II ни разу не позволил себе обвинить в неистовствах и зверствах мятежников все польское образованное общество. В его высказываниях не было даже малейшего намека на полонофобию.

В императорской армии служили офицеры и генералы польского происхождения. Как только регулярная армия начала сражаться с повстанцами, всем им от лица государя был сделан официальный запрос: не желают ли они получить какое-либо другое назначение, чтобы не быть поставленным в необходимость идти в бой против своих земляков? Отказавшиеся воевать были переведены во внутренние губернии. Офицеры и генералы польского происхождения столкнулись с болезненной проблемой самоидентификации. Начальник 3-й кавалерийской дивизии генерал-адъютант граф Адам Адамович Ржевуский на вопрос, сделанный ему по повелению государя, «ответил с гордостью, что, нося военный мундир, знает свой долг и исполнит его»[10]. Польский аристократ и богатый помещик остался во главе вверенной ему дивизии, к счастью, ему не пришлось вести кавалерийское соединение в бой против мятежников. Однако когда граф Ржевуский увидел, что ему как поляку оказывают недоверие и закрывают дорогу к высшим назначениям, он попросил об увольнении в отпуск за границу. По личной просьбе Александра II его генерал-адъютант остался на своем посту до окончательного подавления восстания и «стоически перенес месть своих земляков, разоривших его достояние»[11]. Граф остался на службе, занимал почетные должности, не сопряженные с реальной властью, и завершил карьеру членом Александровского комитета о раненых. Военный министр оставил красноречивый комментарий: «Надобно отдать справедливость графу Ржевускому, что он, оставаясь в душе поляком, не увлекался ложным патриотизмом до забвения чести и долга и оставался верным офицерской присяге»[12]. Богатый и знатный польский аристократ, которого лично знали император и военный министр, мог жаловаться на несправедливость судьбы, но он, по крайней мере, не был явно унижен, и бла-

[8] Никитенко А.В. Цит. изд., с. 335.
[9] «Россия под надзором», с. 627.
[10] «Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина», с. 157.
[11] Там же, с. 158.
[12] Там же, с. 156—157.

гопристойность была соблюдена. С нескрываемым недоверием, сопряженным с явными оскорблениями, столкнулись поляки, служившие в обер- и штаб-офицерских чинах.

В конце 1872 — начале 1873 года весь Петербург был потрясен делом Квитницкого. Штабс-капитан лейб-гвардии Конно-артиллерийской бригады Эраст Ксенофонтович Квитницкий, родившийся 30 декабря 1843 года в семье генерал-лейтенанта, виленского коменданта, был блестящим офицером. Он с отличием закончил Пажеский корпус и две академии: Михайловскую артиллерийскую и Николаевскую Генерального штаба. По закону выпускники военных академий имели серьезные служебные преференции. Квитницкий менее года носил чин подпоручика, когда *за успехи в науках* его 28 марта 1866 года произвели *через чин* — из подпоручиков, минуя поручика, в штабс-капитаны. Молодой офицер, которому не исполнилось и двадцати трех лет, как тогда говорили, «сел на голову» своим товарищам по батарее. Его считали выскочкой. Среди тех, кому он загородил дорогу по службе, были сыновья высокопоставленных отцов — военного министра Милютина и министра внутренних дел Тимашева. Первоначально Квитницкий служил в Варшаве, но, резонно посчитав, что в Царстве Польском ему, хотя и православному по вере и с оружием в руках сражавшемуся против своих соплеменников во время подавления польского восстания в 1863—1864 годы, не суждено сделать карьеру, перевелся в Петербург. Однако сослуживцы по 1-й батарее решили его выжить.

На протяжении всего XIX века существовало неписаное правило: для того чтобы стать членом офицерской семьи любой гвардейской части, необходимо было заручиться предварительным согласием офицерского собрания. Общество офицеров приглашало предполагаемого сослуживца в свое собрание накануне предстоящего ему назначения, присматривалось к нему и выносило свой вердикт — и начальство не считало возможным это решение игнорировать. Выпускник академии по закону имел право выбора места будущей службы, и Квитницкий определился в 1-ю батарею, не считаясь с этим неписаным правилом и игнорируя мнение будущих сослуживцев, среди которых были дети сановников, но не было «академиков». Штабс-капитан оказался гораздо более образован, чем другие офицеры столичной батареи, лучше них он был и подготовлен. Никаких претензий по службе ему предъявить не могли, тогда исправного офицера стали явным образом оскорблять и унижать. «Происки и гонения длились четыре года. Выведенный из терпения Квитницкий перепросился снова в 3-ю батарею, стоявшую в Варшаве»[13]. Этого недоброжелателям было мало. Когда штабс-капитана приняли на новом месте службы, то его уязвленные сослуживцы по 1-й батарее пошли на подлог и задним числом оформили решение суда чести, исключавшего офицера из батареи, о чем написали коллективное письмо в Варшаву. Квитницкий, оскорбленный гнусной интригой, решил до конца бороться за свою честь. Он прибыл в Петербург в сопровождении секундантов и вызвал противников на дуэль. Но никто не рискнул выйти с ним на поединок. Свой отказ офицеры мотивировали решением суда чести, якобы имевшего место быть. И тогда штабс-капитан Квитницкий 26 ноября 1872 года на улице нанес удары обнаженной саблей командиру батареи полковнику Хлебникову, за что и был предан военному суду. (Именно Хлебников от имени офицеров батареи публично заявил штабс-капитану, что он, Квитницкий, «марает мундир Конной артиллерии»[14].) Это был новый суд, порожденный эпохой Великих реформ, неотъемлемой частью которых была судебная реформа. Заседания военного суда проходили в обстановке гласности, и столичная публика проявила живейшую заинтересованность в этом деле. Офицеры элитной гвардейской части неожиданно для всех предстали перед нарождающимся гражданским обществом в качестве шай-

[13] Шестаков И.А. Полвека обыкновенной жизни. Воспоминания. 1838—1881. СПб., 2006, с. 548.
[14] «Русский Инвалид», 1873, № 34, с. 4.

ки гнусных интриганов, движимых низменными чувствами — озлоблением и завистью. Подробные, занимающие несколько газетных полос отчеты из зала суда в течение нескольких дней публиковались «Русским Инвалидом», официальным органом Военного министерства, и «Голосом» — одной из влиятельнейших газет в стране, неофициальным рупором либеральной бюрократии. 20 февраля 1873 года газеты опубликовали последнее слово подсудимого: «В настоящее время я со спокойной совестью могу сказать, что за то, что я любил военную службу всей душой, за то, что любил свой род оружия, я подвергался в течение четырех лет нравственным истязаниям; у меня отняли здоровье, едва ли не отняли жизнь и даже вещь дороже жизни — честь. Если закон предоставляет человеку право защищать свою жизнь, то, спрашивается, может ли он отнимать у него право защищать свою честь? Я был поставлен в положение человека, которому оставалось одно из двух: или позорно сдаться, или защищаться. Я избрал последнее и попал на скамью подсудимых»[15].

Публика разделилась на две партии: одни защищали офицера, другие — его бывших сослуживцев.

Поскольку одним из активных гонителей Квитницкого был сын военного министра флигель-адъютант поручик Алексей Милютин, а против самого Дмитрия Алексеевича в придворной среде плелась интрига, судебный процесс дал в руки недоброжелателей министра сильные козыри. Гласный судебный процесс приоткрыл завесу над тем, что всегда так тщательно скрывалось. И изумленная публика увидела, что лощеные гвардейцы способны строить козни своему товарищу. «Говорят, что разные высокопоставленные лица жестоко рассердились на военный суд, на котором в таком невыгодном свете оказалось офицерство, делавшее низкие козни против Квитницкого. Офицерство это принадлежит к богатым и знатным фамилиям, и суд виноват, видите ли, что они публично изобличены в гадостях. Но чем же тут виноват суд? Ведь все эти господа изобличили сами себя своими показаниями: они говорили только то, что они делали, и это деланное ими вышло великою мерзостью. Защитники их желали бы, чтобы суд был негласный, безмолвно и во мраке, как прежде, осуждающий и оправдывающий, кого угодно и как угодно высшим»[16].

Всех — и сторонников, и противников Квитницкого — изумило решение судей. Санкт-Петербургский военно-окружной суд приговорил подсудимого к лишению всех прав состояния и к ссылке в Сибирь на поселение. Однако, вынеся этот суровый приговор на основании статьи закона, суд постановил ходатайствовать перед императором о *совершенном помиловании* Квитницкого и вынес частное определение о неправильных действиях командира бригады, командира и десяти офицеров 1-й батареи. В зале суда среди прочей публики находились светские дамы и члены императорской фамилии — великие князья Константин и Николай Николаевичи и герцог Лейхтенбергский. Публика устроила Квитницкому патетическую овацию, а один из великих князей пожал подсудимому руку. Александр II оказался в непростой ситуации, и в итоге он сделал военному суду выговор за неуместное ходатайство. Приговор поступил на кассацию. Окончательный вердикт бы таков: штабс-капитана Квитницкого разжаловали в рядовые и отправили служить в Туркестан. Командир бригады генерал-майор Губский был без прошения уволен в отставку, а интриговавших офицеров перевели с потерей чинов из гвардии в армейские части или вынудили выйти в отставку. Сын военного министра был отчислен из гвардейской артиллерии и направлен в Закаспийский отряд, которому предстояло сражаться с Хивой. Рядовой Квитницкий отважно воевал под командованием генерала Скобелева и по его представлению получил три знака отличия Военного ордена — солдатский Георгиевский крест 4-й, 3-й и 2-й степени. За службу и храбрость Квитницкому вернули офицерский чин, 1 января 1877 года произвели в майоры и направили служить в армей-

[15] «Русский Инвалид», 1873, № 39, с. 6.

[16] Никитенко А.В. Цит. изд., т. 3, с. 263.

скую кавалерию. (Чин армейского майора по Табели о рангах соответствовал носимому им до суда чину штабс-капитана лейб-гвардии.) Майор Квитницкий неустрашимо сражался во время русско-турецкой войны 1877—1878 годов, обретя в течение одного года ордена Святой Анны 3-й степени с мечами и бантом, Святого Станислава 2-й степени с мечами, Святого Владимира 4-й степени с мечами и бантом, Золотое оружие, румынские ордена Железной короны и Vertute militara, чины подполковника и полковника — все это *за боевые отличия*. Тем не менее на протяжении еще нескольких лет, пока генерал Милютин оставался военным министром, полковника Квитницкого не назначали командиром части.

«Не жалуюсь, не обходили, Однако за полком два года поводили. Полковник Скалозуб ждал два года. Полковник Квитницкий — более четырех лет. Дмитрий Алексеевич Милютин весьма подозрительно относился к офицерам польского происхождения, проявляющим показное служебное рвение. У него были для этого основания. Капитан Генерального штаба Сигизмунд Игнатьевич Сераковский, который был лично известен военному министру «как офицер бойкий и ретивый», в апреле 1863 года изменил присяге и стал командиром повстанческого отряда в Литве. «Сераковский [...] выказал во всей полноте те отличительные черты польского характера, которые особенно антипатичны для нас, русских, — иезуитскую двуличность, вкрадчивость и вероломство. В продолжении многих лет он разыгрывал роль усердного, преданного службе офицера; но по свойственной же полякам самонадеянности слишком уж далеко зашел в своем расчете на мою доверчивость»[17]. Вот почему министр не спешил с назначением Квитницкого полковым командиром. Лишь спустя почти два года после отставки Милютина, 23 января 1883 года, уже в царствование Александра III, боевой офицер и участник трех военных кампаний в тридцатидевятилетнем возрасте получил под свое командование прославленный 33-й драгунский Изюмский полк, ранее именовавшийся гусарским. Вершиной его карьеры стал и чин генерал-лейтенанта и должность начальника 15-й кавалерийской дивизии, на которую он был назначен при Николае II. История Квитницкого, с достоинством и честью служившего трем государям, завершилась эпилогом — оптимистическим для самого героя, но пессимистическим для судеб империи.

После польского восстания 1863 года в российском имперском сознании отчетливо зазвучали шовинистические ноты, а поляки, не переставшие мечтать о независимости своей родины, стали врагом номер один для русского воинствующего национализма. *До* этого восстания с поляками могли избегать тесных дружеских отношений, их могли трактовать как неблагодарных подданных монарха, *после* восстания почти в каждом поляке видели потенциального изменника. Умная, начитанная и наблюдательная Елена Штакеншнейдер, дочь придворного архитектора, написала об этом в дневнике: «В 1861 году на поляков смотрели не так, как смотрят теперь, в 1864 году. Их тогда не любили по старой памяти, по преданию, инстинктивно, но во имя прогресса, свободы, во имя многих прекрасных слов — силились полюбить. Теперь отношения яснее обозначились, инстинктивное отвращение оправдало себя и уже не скрывается. Прогресс и прочее — скинуты, как парадное платье, и заменены преданием, этим покойным халатом. Теперь прогресс надобно спрятать под спуд, благо он из моды вышел»[18]. Отныне ни о каком примирении двух славянских народов не могло быть и речи.

[17] «Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина», с. 147.
[18] Штакеншнейдер Е.А. Дневник и записки (1854—1886). М. - Л., 1934, с. 337.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ДАТЫ

РОБЕРТ ТРАБА

Годовщины наши и ваши

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ПАТРИЦИЯ БУКАЙСКА

Патриция Букайска. Насколько давно в истории существует такое явление, как годовщина, отмечаемая обществом либо целым народом?

Роберт Траба. Празднование годовщин глубоко укоренено в иудео-христианской традиции. Само слово «юбилей» (в смысле коллективного празднества) происходит от древнееврейского йобель — так называли звук бараньего рога, возвещавшего о наступлении Года свободы[1]. У христиан первым юбилейным стал 1300 год: папа Бонифаций VIII объявил его Святым годом, в течение которого допускалась возможность особого отпущения грехов. Так сложилась традиция праздновать круглые даты: сто лет, пятьдесят, двадцать пять, а также тридцать три года, что, возможно, связано с возрастом Христа.

На территорию государства эта традиция переносится сравнительно поздно. Годовщины, правда, отмечались при королевских дворах, но до конца XVIII века этот обычай не получил широкого распространения. Первый государственный праздник ввели у себя Соединенные Штаты: 4 июля 1776 года — день принятия Декларации независимости. В Европе другие страны опередила, кажется, Франция — там, начиная с 1899 года, день 14 июля отмечают как национальный праздник в честь Великой Французской революции; правда, установили его только через сто лет после взятия Бастилии.

Патриция Букайска. Как появляются годовщины? Исходя из всеобщей потребности или в результате официального решения властей? Их можно придумать? Или они возникают сами?

Роберт Траба. И так, и так. В наше время общность народа конструируется. Звучит это как-то очень уж технически, однако так оно и есть: элита создает некие знаки, символы или юбилейные даты, которые старается ввести в обиход, чтобы сплотить вокруг них общество. Иными словами, годовщины «придумываются», но и у граждан должно возникнуть эмоциональное отношение к избранной дате; когда эта дата станет отмечаться систематически, такое отношение укрепится в общественном сознании. Я не знаю государства, которое не пыталось бы мобилизовать своих граждан, предлагая им в качестве позитивного посыла некую систему ценностей, частью которой является

Роберт Траба — польский историк, доктор исторических наук, профессор, директор Центра исторических исследований Польской Академии наук в Берлине.

[1] В течение всего Года свободы (наступавшего каждые пятьдесят лет) работа на полях приостанавливалась, рабы отпускались на свободу, проданные или заложенные дома безвозмездно возвращались прежним владельцам, а все долги прощались. — *Здесь и далее прим. переводчика.*

юбилейная дата. Это естественная форма коммуникации с обществом. Народу нужен указатель, помогающий заявить: я — поляк (русский, немец и т.д.), потому что... — вот тут и пригодятся символические даты, которые не только облегчают взаимопонимание внутри общества, но и понятны за пределами отечества. Годовщина — часть «основополагающего мифа» каждого общества, которое хочет ощущать себя единым.

Посмотрим, как функционируют, например, памятники. Их сооружают, чтобы увековечить память о ком-то или о чем-то, и стараются связать с ними какие-нибудь торжества. Памятник живет, пока вокруг него регулярно устраиваются политические манифестации, провозглашаются какие-то идеи. Бывает — и это сейчас нетрудно заметить, — что памятники «умирают», становятся всего лишь элементом пейзажа; никаких коллективных эмоций они уже не вызывают.

Патриция Букайска. Приведите, пожалуйста, пример годовщины, возникшей под воздействием и сверху, и снизу.

Роберт Траба. Наш День независимости — 11 ноября[2]. Возможно, мало кому известно, что этот наш главный — наряду с Днем Конституции 3 мая — национальный праздник отмечается вовсе не с начала существования II Речи Посполитой, а лишь с 1937 года. В строительстве независимой Польши после первой мировой войны участвовало множество политических партий: пилсудчики, национал-демократы... Свой праздник был у левых радикалов (образование Советов солдатских и рабочих депутатов), свой — у ППС-Левицы (7 ноября — день создания в 1918 году Временного народного правительства). Каждая политическая формация искала «свою» дату, а наиболее влиятельные надеялись, что «их» символическая дата станет общим праздником. Споры продолжались до 1937 года.

Патриция Букайска. А когда умирает годовщина? Какие годовщины вначале отмечались, а потом увядали в национальном сознании?

Роберт Траба. Это легко увидеть на примере годовщин, введенных в Польской Народной Республике. Главный при коммунистах праздник 22 июля[3] сегодня — абсолютно мертвая дата. Кое-кто помнит, что был такой праздник — вот и всё. Или праздник большевистской Октябрьской революции. Он с самого начала для поляков был искусственным, но в ПНР его отмечали. Единственный сохранившийся праздник — 1 Мая, хотя масштаб и форма празднования изменились.

Некоторые годовщины создаются исходя из насущных потребностей, и сейчас это естественно. Коллективная память, по мере того как ее «пишут», становится отражением политической и общественной конъюнктуры, а не записью минувших событий. Из кладезя событий (например, битвы) выбирается то, которое сегодня наиболее близко образу мыслей общества. Другое дело, что нынешние польские национальные праздники тоже не являются массовыми. Большая часть общества воспринимает их просто как свободные от работы дни. И участвуют в празднованиях далеко не все. Причиной тут может быть как форма проведения — в должной ли мере она отвечает ожиданиям, — так и суть праздника.

Патриция Букайска. Во II Речи Посполитой почти двадцать лет обсуждали, какую дату считать Днем независимости. Сейчас мы уже почти двадцать лет спорим, считать ли день 4 июня[4] национальным праздником или отмечать его лишь как годовщину свободных (еще только наполовину) выборов. Неизбежен ли такой спор? Как будут относиться к этой дате следующие поколения?

---

[2] Национальный праздник в честь восстановления государственной независимости Польши в 1918 году после 126 лет разделов, в нынешней Польше — III Речи Посполитой — отмечается с 1989 года.

[3] Национальный праздник Возрождения Польши, отмечавшийся в ПНР в память о подписании Манифеста Польского комитета национального освобождения 22 июля 1944 года.

[4] В Польше 4 июня 1989 года состоялись первые в послевоенной Восточной Европе частично свободные выборы.

Роберт Траба. Вопрос остается открытым: наперед никто сказать не может. Однако спор неизбежен — юбилейные даты определяются в политических дискуссиях, и происходит это по-разному. В случае Великой Французской революции столкнулись два разных мировоззрения. В Германии тоже яростно спорили, пока не выбрали для национального праздника дату 3 октября, день присоединения бывшей ГДР к ФРГ. Сегодня это День воссоединения Германии. Любопытно, что спорам этим в какой-то момент был положен конец решением сверху, которое, несмотря на критику, снискало всеобщее одобрение.
Патриция Букайска. А в Германии спор шел только о том, какую дату считать самой важной, или также об интерпретации истории? У нас-то спорили о том и о другом.
Роберт Траба. Всегда речь идет и о выборе интерпретации тоже. Вернусь еще раз к Германии. В финал спора вышли две даты: 3 октября и 9 ноября; последняя относится сразу к нескольким событиям, очень важным в немецкой истории. Дело в том, что 9 ноября не только пала Берлинская стена (1989). В этот же день в «третьем рейхе» произошел еврейский погром — так называемая Хрустальная ночь (1938), — а также неудачный гитлеровский путч (1923) и было объявлено о создании первой немецкой республики в результате левой революции (1918). Вот оно — огромное влияние исторических событий. Я, кстати, считал, что стоило бы самой важной для Германии датой выбрать именно этот день. Однако победа осталась за 3 октября; в этом решении содержится позитивный посыл: немецкий народ снова стал единым. Тут усматривается определенная стратегия формирования немецкого самосознания.
Патриция Букайска.. Тем не менее 9 ноября — день падения Берлинской стены — отмечается как праздник.
Роберт Траба. Да. Сейчас, когда близится двадцатилетний юбилей этого события, нетрудно увидеть, сколь разнообразен подход к его проведению. Это и народный, и государственный праздник. Он отмечается в школах, повсеместно устраиваются встречи со свидетелями разрушения Стены и параллельно — официальные мероприятия, дискуссии политиков. И так на протяжении целого года. В центре Берлина, на Александрплац, выстроен целый городок, где проводятся циклы встреч на разные темы, в том числе «с польским акцентом». Торжественный финал состоится в ноябре: школьная молодежь соорудит из больших кубиков, наподобие костяшек домино, символическую стену, и 9 ноября все эти кубики одновременно будут опрокинуты.

Цель такой политики — способствовать массовому характеру торжества и создать эмоциональное отношение к годовщине, которое и есть доказательство того, что памятная дата жива. Празднование не сводится к запланированному в верхах военному параду, но и общество охотно в нем участвует. Так и во Франции: праздник 14 июля не завершается парадом на Елисейских полях. Этот день отмечают во всех, даже самых маленьких, местностях, люди развлекаются, веселятся. Исходная точка, конечно, парад, но дальше праздник перерастает во всеобщий, поистине народный.
Патриция Букайска. Давайте вернемся к нам и нашим спорам.
Роберт Траба. У нас спорят не о том, какой отмечать день — 4 июня 1989 года... 31 августа 1980 года[5] или дату, связанную с «Круглым столом»[6], и т.д., — а о том, какова должна быть стратегия выбора годовщины. Хотим ли мы праздновать крушение коммунизма и возрождение суверенной Польши? Альтернативный вариант: отказ вообще от любых годовщин, формирование

[5] День подписания в Гданьске соглашения между правительственной комиссией и забастовочным комитетом; власти дали согласие на создание независимых профсоюзов и удовлетворили ряд других требований рабочих.
[6] Название «Круглый стол» получили переговоры между представителями власти и демократической оппозиции (в основном, связанной с «Солидарностью»), проходившие с 6 февраля по 5 апреля 1989 года под Варшавой. Переговоры касались смены политической и экономической системы и положили начало политическим преобразованиям в стране.

негативного посыла. Печально, что в Польше после падения коммунизма не хватило политической воли или, возможно, политического воображения, которое бы подсказало, что наряду со строительством нового общества, живущего по законам свободного рынка, следует создать также «основополагающий миф», который — после такого резкого перелома, каким стал 1989 год, — сформирует новое общественное самосознание, следует создать символ, способный объединить огромную часть общества. Между тем подобных действий не предприняла ни одна — ни одна! — политическая сила. И это колоссальное упущение: сегодня эмоциональная связь с тогдашним переломом ослабла, во всеобъемлющем масштабе ее просто не существует. Сегодня конструирование живой годовщины надо начинать сначала.

Патриция Букайска. Во II Речи Посполитой тоже долго об этом спорили, но эмоциональная составляющая, кажется, была иной?

Роберт Траба. После первой мировой войны «основополагающим мифом» новой Польши была победоносная война с большевиками 1920 года. Победа объединила народ, сто с лишним лет назад расколотый на три части разделами. Но и после падения коммунизма у нас имелся (и до сих пор имеется) немалый капитал: 31 августа 1980 года, 4 июня 1989 года — две, по моему мнению, ключевые даты. Остается вопрос выбора одной из них. Ошибка в том, что мы не выбрали дату сразу. Сейчас вопрос из области политических дискуссий переместился в область партийной конкуренции. Никто не знает, каков должен быть позитивный посыл на будущее, способный сплотить общество, включая представителей тех поколений, которые не были свидетелями перелома.

Патриция Букайска. А как мы выглядим за границей?

Роберт Траба. Тут мы тоже не использовали свой потенциал. Направленного вовне посыла у нас нет, и потому неудивительно, что символом падения коммунизма стало разрушение Берлинской стены.

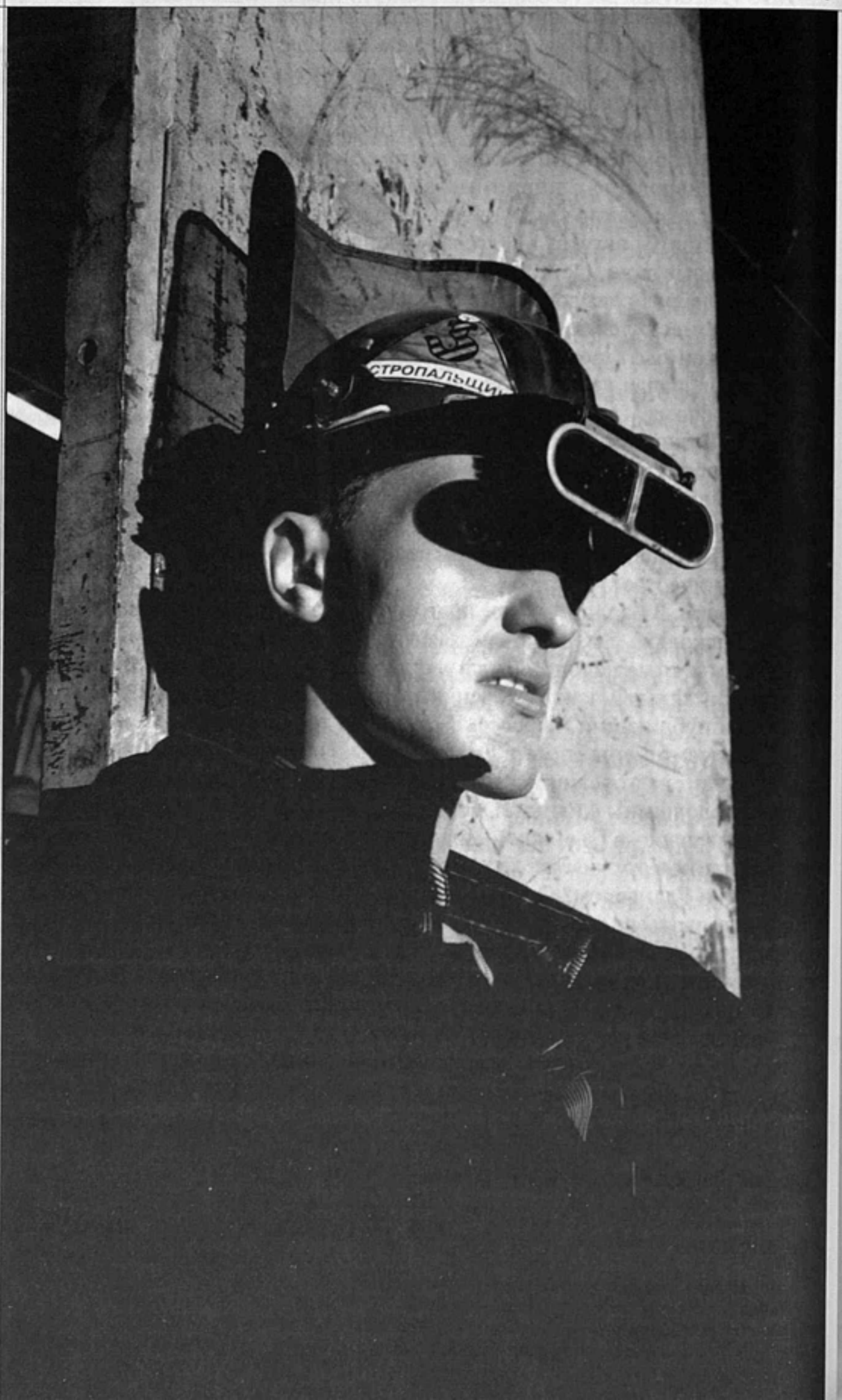
Патриция Букайска. Неужели в этом плане можно говорить о польско-немецком соперничестве?

Роберт Траба. В Берлине, в ходе подготовки к празднованию этой даты, в последние несколько месяцев стали заметны «польские» мотивы. Были проведены торжественные мероприятия в честь годовщины «Круглого стола» с участием таких деятелей, как Мазовецкий, Буяк, Рулевский: прошла конференция, были публикации в прессе. В грядущих торжествах на Александрплац также предусмотрены «польские» элементы. На этом фоне особенно позорным выглядит разгоревшийся в Польше скандал, связанный с местом празднования годовщины 4 июня. В центре Берлина был растянут огромный баннер «Все началось в Гданьске». Но что толку, если в Польше из-за разногласий политиков торжества будут разбиты и поделены между Краковом, Варшавой и Гданьском? Очень печально, что мы сами между собой не умеем договариваться, а потом предъявляем претензии всему миру: нас, мол, игнорируют. А ведь «Солидарность» в истории Польши — явление эпохальное, и ее опыт необходимо использовать. Но понимание истории стерлось в партийных спорах. Что ж, если для санкционирования празднования Великой Французской революции понадобилось сто лет, может, и нам потребуется столько же... Может быть, очередное поколение, которое придет на смену свидетелям 1989 года, договорится о консенсусе относительно Августа-80 и Июня-89. Обе даты этого заслуживают.

Tygodnik Powszechny, 2009, 22—31 мая

Перевод с польского Ксении Старосельской

И М Е Н А



Сергей Братков.
Из серии
«Сталевары», 2003

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Место, время

Осенью 2009 года в Манеже прошла ретроспективная выставка выдающегося художника (он же фотограф) Бориса Михайлова «Время, место», живущего в Харькове и Берлине. Летом того же года в швейцарском городе Винтертур — в одном из крупнейших мировых фотомузеев — была ретроспектива его младшего коллеги, тоже харьковчанина, живущего в Москве, замечательного художника (а не только фотографа) Сергея Браткова. Называлась эта выставка Glory days. Длящееся время Михайлова и преходящее, как «дни славы», время Браткова определяет отношения художников с пространством, которое или в котором они снимают.

Советское прошлое в разных сериях Михайлова 60—90-х годов запечатлелось в намеренно «несовершенных», как бы любительских карточках. Настоящее — «несовершенное», переходное — время задокументировано в качественной съемке Браткова. «Past continious» и «present continious» в работах Михайлова и Браткова вступают в диалог о границах, дистанции и вмешательстве взгляда этих художников.

Осенью 2009-го на «Винзаводе», в рамках 3-й Московской биеннале, к которой приурочилась и ретроспектива Михайлова «Время, место», была выставлена (в галерее «Риджина») инсталляция Браткова «Балаклавский кураж», которая в «эпоху кризиса» или на «новом старте» временно́го отсчета иначе трактует работу художника с видео, временем, восприятием зрителей.

Выйдя из среды харьковских фотографов, участвуя вместе с Борисом Михайловым в «Группе быстрого реагирования» (1994—1997), Братков вошел в историю современного искусства как летописец (но не хроникер) пограничной постсоветской зоны, которая изменилась донельзя, сохранив при этом следы прошлого. Этот промежуток, проинтерпретированный в каталоге к его швейцарской ретроспективе как «посткоммунистический взгляд»[1], который — и в этом парадокс — будучи таковым, им не исчерпывается, спровоцировал неординарный братковский реализм, в котором отпечатались утопии новейшего времени. А также его соблазны, ущербы и драйв. При этом социальное выведено в его работах из «прямой наводки» и сфокусировано в экзистенциальном контексте.

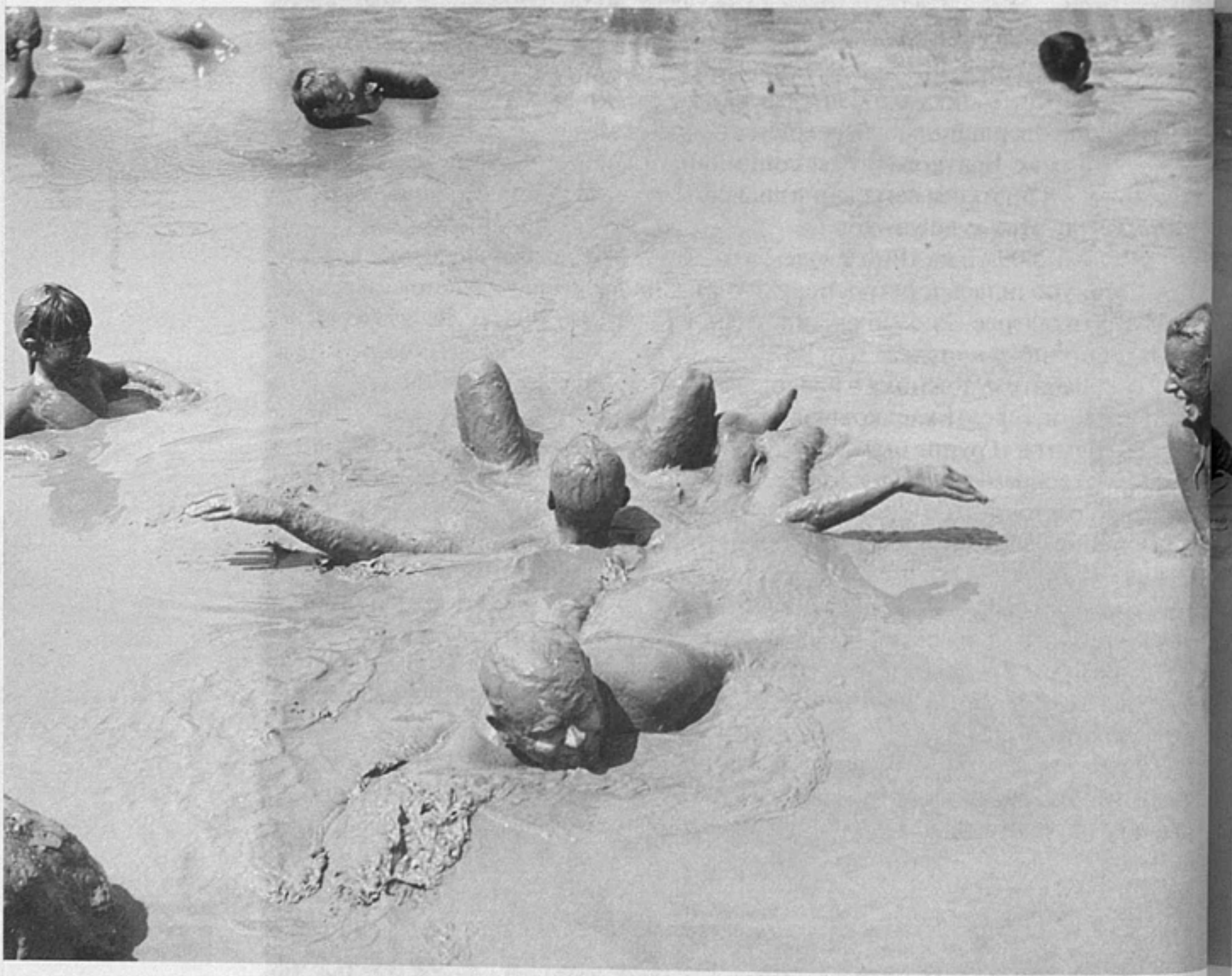
Взгляд Браткова — эксцентричный или нейтральный, жесткий или любовный, охотничий или режиссерский — вперяется (в постановочных, репортажных фото, в видеоарте) в обновленную среду старых улиц, парков, город-

[1] См.: Buden B. The World of Lost Innocence or Isn't Sergey Bratkov a Post-Communist? — In: Bratkov Sergey. Glory days. Zurich. 2008.

ских пространств, в лица новых персонажей и старых героев, запечатленных в небывалой двойственности, присущей одновременно и взгляду моделей, и взгляду художника. На этом безмятежном, остром или абсурдистском конфликте строится драматургия его работ — документ конкретного времени, в котором реальное и воображаемое составляют суть переходного состояния. Оно касается возраста (людей и моделей), исторических мутаций, обитаемой среды, повседневных ритуалов, городских праздников, социальных ролей (чтобы не употреблять слово «самоидентификация»).

Братков снимает кинокамерой в берлинском отеле украинку — уличную певицу и проститутку («Жизнь есть боль», 2001). Надпись на ее майке — Life is Pain, а торс по воле режиссера Браткова стилизует движения порноактрисы, исполняющей половой акт и протяжную украинскую песню о любовной разлуке.

Видеофильм «Банка супа» (2004). В реальном времени, подробно, с эпическим спокойствием он снимает обед заскорузлой старухи в столовке, куда она пришла с сумкой, а в сумке банки (с борщом, с гречневой кашей), чтобы разделить свое одиночество. Взгляд скользит по лиловой выцветшей кофточке в дырках, случайно (я специально об этом спросила Браткова) совпавшей с цветом некогда радостных — вырви глаз — стен в этой столовке. Приближает на крупном плане шамкающий беззубый рот, трясущиеся руки в старческих пятнах, кожу в сыпи. Грязный платочек на голове. Облизанную — «чистую» ложку, отправленную после обеда в сумку. Аккуратное возвращение банок в мешочек. А слух ловит уличный шум, звон посуды, неразличимый гул реплик тех, кто на дальнем плане мелькнул с подносом из раздаточной куда-то мимо или прочь от старухи, оставшейся одной за столом, но в обществен-

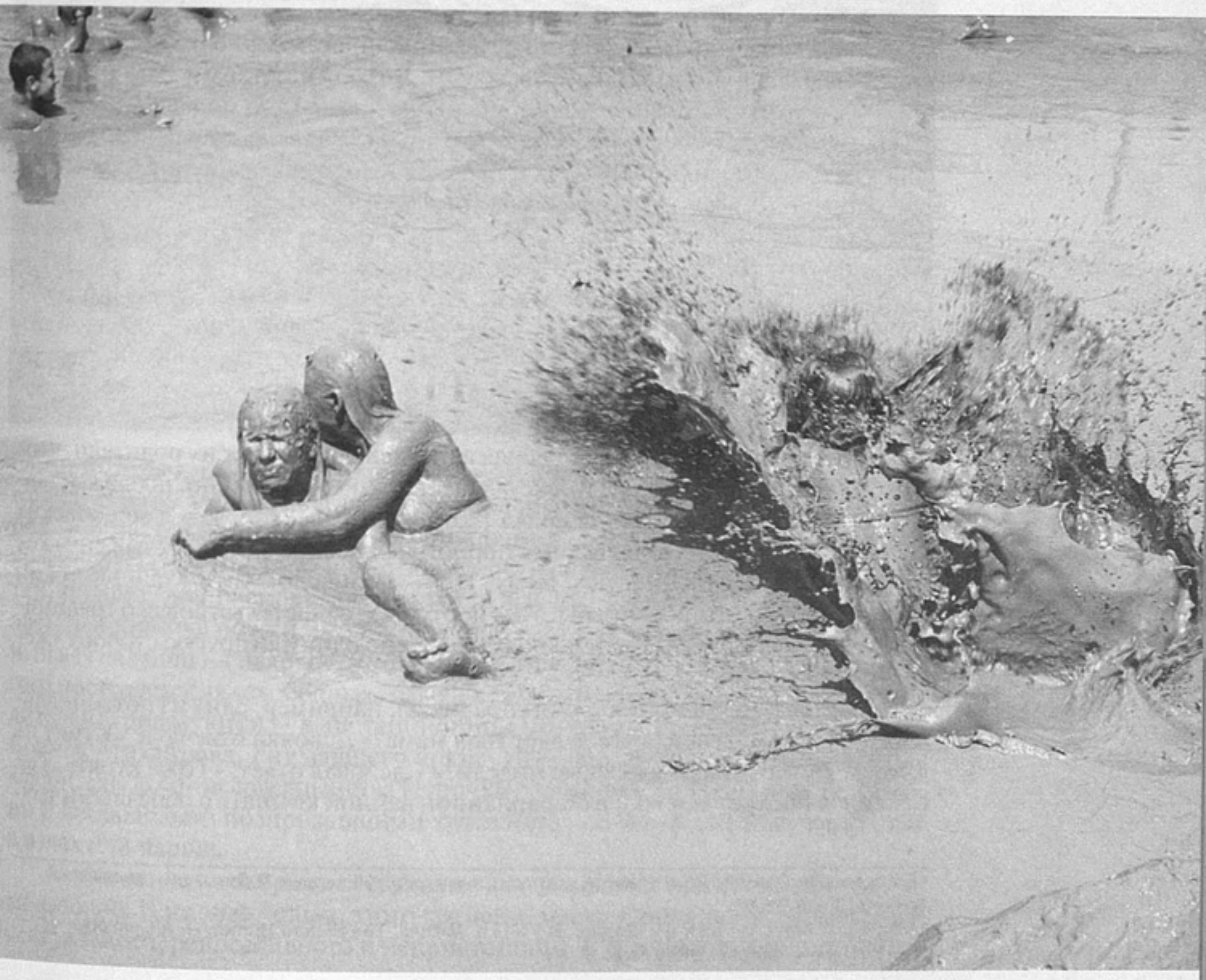


Сергей Братков. Кадр из видеофильма «На вулкане», 2005

ном месте. Никакого любования, никакого сочувствия, пафоса, сантиментов. Ничего во взгляде Браткова нет привходящего, ничего сверх того, что дано увидеть: как пришла старуха, поела, собралась и потопала восвояси. Только в финале мелькнет план опустевшего пространства с открытыми окнами, будто нет в этой столовке никого, а гул едоков растворился с ушедшей старухой. Но это скромное бесстрастное безмолвное кинонаблюдение за анонимной старухой собирает крохи памяти о ее жизни, никому не нужной, кроме повстречавшегося Браткова, который, возможно, возьмет этот фрагмент в свой какой-нибудь будущий фильм.

А вот фотографии двух старых матросов из Дома престарелых. Братков — после трагедии с подлодкой «Курск» — приехал в тот дом, чтобы найти, кто, возможно, служил в Морфлоте. И снял их — в знак солидарности с погибшими. О, надо видеть эти фотографии. Два пожилых человека в тельняшках, одетых поверх рубашек, в бескозырках, портретируют свой героический — с гордо поднятой головой — и, конечно, травматический, и пробужденный к жизни на карточках образ. Братков снимает одного из этих морщинистых морячков — опять же в тельняшке на рубашке — в казенной комнатке, в кромешном одиночестве, полулежащим на кровати, у изголовья которой висит портрет грудастой молодухи, вырезанный из журнала.

Братков наследует — в иные времена — взгляду Михайлова, писавшему на одном из листов своей гениальной «Неоконченной диссертации», что порой «не видит ничего, кроме смысла». Но — в отличие от «серых» карточек Михайлова, на которых мечта превращается в банальность, а воображение угасает, отдавая время лирическому созерцанию «любительского» изображения, — фотографии (и видеоработы) Браткова фиксируют свершаемое



(в момент съемки) исполнение мечты, оставляющее в изображении разрыв не между мечтой и банальным, но между реальным/желанным. На грани фола, на границе между существованием и небытием у людей старых. В силовом поле между жизнью и смертью, как в видеофильме о прыжках в воду мальчишек в инсталляции «Балаклавский кураж», где под экраном стоят бетонные плиты, о которые запросто можно разбиться.

Взгляд, а точнее, «археология взгляда» Браткова проникает в сердцевину вроде бы отмененной границы (социальных формаций), оставившей едва заметный шрам, он же испуг или вызов, смешанный с надеждой на лицах, в позах его молодых моделей-женщин. Проникает в хаос народных гуляний, праздников, свадеб в городских сюжетах посреди вечной стройки или зазывной рекламы, оглушившей не меньше «революционных перемен».

Но агрессивная жесткость или расслабленность его портретов, его самоуверенных и одновременно жалких моделей, его фотосерии «Моя Москва» (2003), его абсурдистских метафор в фильме «На вулкане» (2006) неизменно отстраняются незаинтересованной, однако внимательной камерой или квазинаучным закадровым текстом.

Вот фотография: гульба на ВДНХ с «задником» фонтана «Дружба народов», на переднем плане — скамейки с неправдоподобно увеличенной рекламой Nestlé, Nescafé.

Еще одна: перед американскими машинами на соответствующей московской выставке — прохожий с расстегнутой ширинкой, который, говорит Братков, «немного опускает не Москву, а Америку»[2].

И еще: в парке «Сокольники» прикованы к бревнам — на фоне шишкинского полотна, растянутого, как экран, между деревьями, — живые медведи.

В серии «Дети» (которых Братков снимал для модельного агентства по заказу родителей, не имеющих денег для визажистов-стилистов) пограничная двойственность взгляда художника, не лишенная ни провокативности, ни критики, накаляется странным эффектом. Возможно, потому, что транслирует — и в этой серии тоже — самоощущение, эманацию моделей.

В 1997-м Братков сделал серию «Птицы». В ней он снимал маленьких сирот из Дома ребенка. И чучела птиц из Музея естественной истории. Монтаж в восприятии зрителей разных фотографий этой серии — детей в кроватках, детей за низкими столиками во время еды, снятых сверху, и громадных чучел, привязанных к потолку, будто присматривающих за этими детьми, — рождал не только впечатление будущей свободы, когда детки, как говорит Братков, «покинут свое гнездо»[3]. Но, напротив, приговоренность, приклеенность к месту, в котором муляжи птиц подражают живым «моделям», а дети-сироты глядят вверх, в камеру и — в воображении зрителей — на птиц (на других фото), отождествляясь с птичками в клетке и в клетках-кроватях.

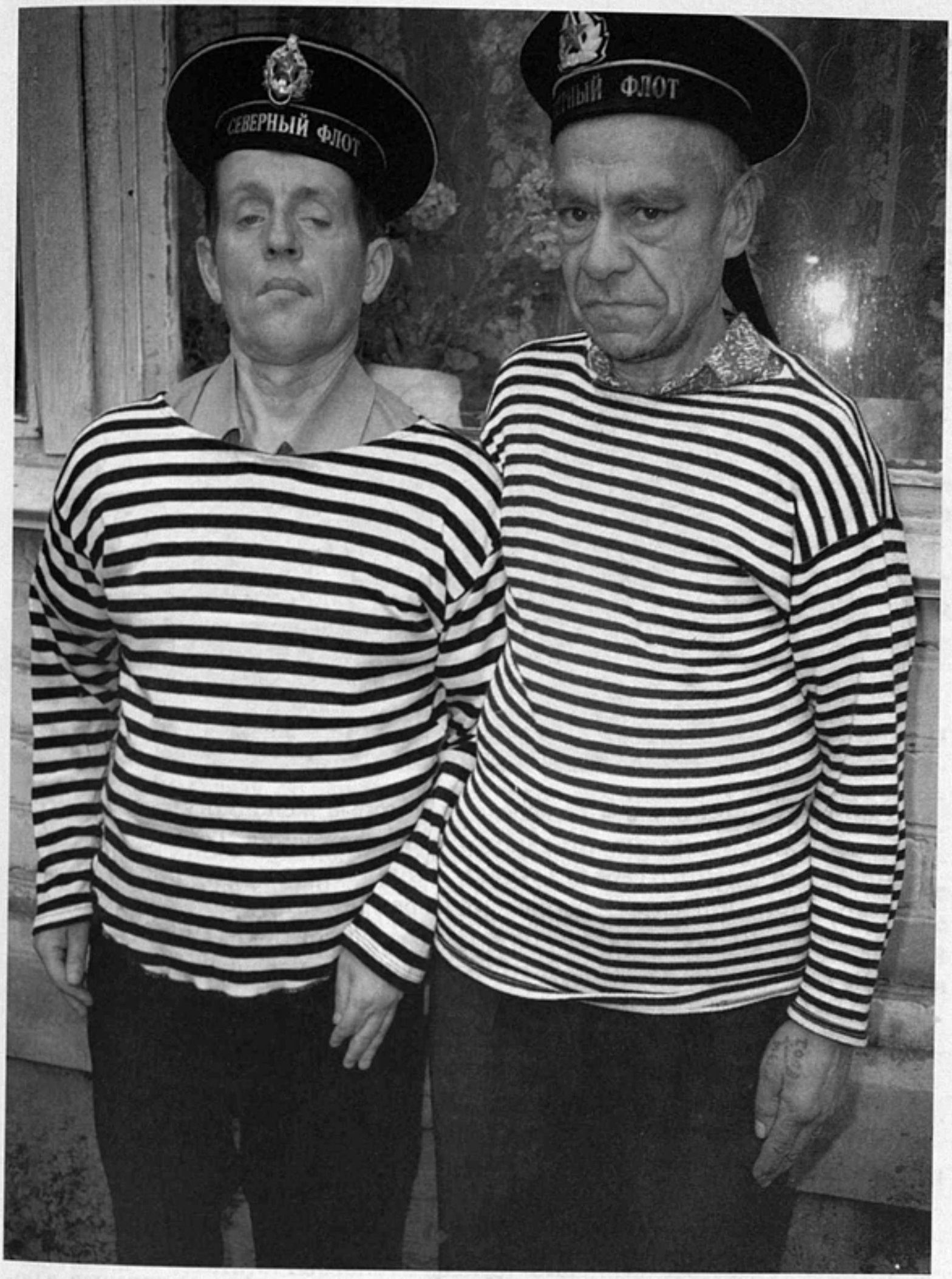
Детей в серии «Дети» (2000) наряжали и делали макияж их родители, чтобы выглядели они постарше и сексуальнее. Браткова, конечно, после выставки, на которой разразился скандал (хотя всем известно, что в московских киосках с начала 90-х продавались порнографические фото), вызывали в комиссию по нравственности в Думу. Но — пронесло. Хотя вуайеристский взгляд, задокументированный в этих портретах, свидетельствовал о традициях и более давних, и не ограниченных местом по одну или другую сторону «железного занавеса».

Братков во время фотосессии спрашивал, например, одну из потенциальных будущих моделей: «Что делает твоя мама?» Девочка отвечала: «Курит на кухне». «А что делают взрослые модели?» Следовал ответ: «Тоже курят». Так появился портрет девочки в обшарпанной ванной комнате с облезлыми тру-

---

[2] Братков Сергей. Тема гадости становится главной. Интервью Е.Деготь. — www.OpenSpace.ru./03/07/2008

[3] Alchuk Anna, Bratkov Sergey, Ryklin Mikhail. The Picture Hunter. — A Conversation. — In: Bratkov Sergey. Glory days. P. 55.



Сергей Братков. Из серии «Моряки», 2001

бами, которая, подражая знакомым картинкам и затуманив похотливый взгляд, курит у ванны. Другая девочка — с корпулентной немодельной фигурой — с накрашенными губами, опущенной с плеч бретелькой дешевого красного платья, в черных колготках сидит на изношенной табуретке, обхватив, похоже, для равновесия черный рюкзачок. Еще одна крошка устроилась, запрокинув ножки, оголив трусики, в старом кресле с рваной обивкой и лижет леденец на палочке. Фотографии этой серии о желании-в-себе-Другого постсоветских «свободных» девочек (или о мечте их бедных советских родителей?) рифмуются — в дистанционном монтаже — с «Историей болезни» Бориса Михайлова, снимавшего яркие, цветные, лишенные пресловутого «любительского» несовершенства карточки с харьковскими бомжами, бесстыдно и добровольно позировавшими художнику, обнажая дряблые части тела в язвах или парше.

Социальное в этих разных сериях не исчерпывается критической позицией авторов. И не знак только этого времени, места. Социальное тут синоним сексуального, репрессивного и непристойного. У Михайлова посткоммуни-

Сергей Братков. Кадр из видеофильма «Банка супа», 2004

ческие отверженные становятся моделями, которые экспонируют свободу, способность к игре и желание хоть такого самоутверждения. Точнее, хоть такой возможности заявить о себе без утайки. У Браткова обычные, не бездомные дети копируют взрослых, ускоряя «бег времени», но оставаясь жертвами «власти воображения», пародией на «ранних» постсоветских моделей. Эти сексапильные бедняжки в жалком антураже становятся персонажами приграничной полосы, где одновременно и «невинность потеряна», и открыта молодым дорога навстречу уже «буржуазной» утопии.

Серию «Принцессы» (1996) Братков снимал в репродукционном центре. Жаждущие материнства женщины — именно «принцессы», вожделеющие принцев, а не Золушки советского времени. Они сидят на стульях, спустив колготки, зажав в надлежащем месте пластмассовые коробки с подписанными крышками: Olaf Y; Carl XYI Gustav; Leopold III; Prince Charles. Никакой иронии, тем более — сарказма. Голая реальность. Терпеливый в камеру взгляд выдает в портретах этих сосредоточенных, крепко сжавших коробочки со спермой женщин сверхреальную грезу. Но: «Все мечтают зачать от принцев, а получается — от солдат»[4].

Иное дело портреты рабочих металлургического завода в Ижевске, «цельнометаллических», нераздвоенных, преисполненных достоинства (хоть и аккуратно затаившейся заплаткой на рубашке под спецодеждой), освещенных лучами с небес — из потолочных дырок — или огнем из доменных печей. Их Братков называет «последними могиканами», работавшими не за зарплату, а за идею. «Они смотрели на меня сверху вниз, как настоящие герои»[5]. Но их время прошло или пока не наступило. А переход из героев в персонажи художник застал на Днепропетровском металлургическом заводе, где рабочим выдавали нормальную зарплату, но они уже были явно «не то». Хотя именно они, их знакомцы, родственники, соседи могли стать героями мокьюментари «На вулкане», снятого в постреволюционное время в жанре псевдомеднаучфильма, то есть сохраняющего столь влекущее автора динамическое равно-

[4] Цит. по: Братков Сергей. Тема гадости становится главной.
[5] Цит. по: Bratkov Sergey. Glory days. P. 57.

весие застоявшегося временно́го промежутка. Впрочем, этот переходный (со следами прошедшего вроде бы времени и обновленный) период имеет сквозных фигурантов, составляющих коллективное тело и в серии Михайлова «Бердянск. Пляж. Воскресенье» (1981), и в фильме Манского «Бродвей. Черное море», где есть эпизод «грязевых ванн», укрупненный Братковым в целый фильм, который он снимал близ Азовского моря.

Многозначное название «На вулкане» отсылает не только к до- и посткоммунистическому идиотизму, не только к тотальному несовпадению картинки и комментария, но и прямо-таки к геополитическому образу нашего времени, места, расстилающегося за пределами приморских краев. Кратер грязевого вулкана находится, согласно уверенному тексту, озвученному диктором программы «Время», в колхозе «За победу». Толпа чистых/нечистых (вымазанных в целебной жиже, словно в говне, и еще не причащенных) страждущих скользит по мосткам к лону «вулкана». Среди молодых, старых, толстых, тонких грязных тел мелькает красная, доведенная до ритуального экстаза «краснокожих» женская головка (цвет краски для волос такой). Она, эта «вешка», будто зарево вспыхнувшего вулкана, организует вакханалию биомассы и коллективного удовольствия тел, сгрудившихся на Таманском полуострове. «Невозможно поверить, что всего за пять лет этот курорт превратился в самый знаменитый на Кубани», — ублажает ласковый, влажный, как морской ветерок, закадровый мужской голос.

Радость соития с грязью, прыжки, плюханье, словно в чистейшую воду, нездоровый разве только ажиотаж уверовавших «в победу» сопровождает текст о «легком возбуждении больных». Квазинаучная абракадабра, прочитанная на голубом глазу, об электрических токах, посылающих импульсы в центральную нервную систему, которая действует на внутренние органы и порождает «то или иное» изменение в жизнедеятельности человека, согласно данным «Кахановича, Прокопенко и Беленького», иллюстрирует двойственное поведение «здоровых больных» в этой грязевой ванне размером с грязное озеро. «Среди приезжающих больше всего больных с заболеванием нервной системы, чаще всего периферийной». Однако крепкие нервы курортников с периферии, дорвавшихся до такой реальной и метафорической грязи, сдают перед камерой лишь однажды: когда какой-то бедолага отжимает «говно» с пиписьки.

Не обходится Братков и без интервью. И снимает бугая Александра, укрепившего свой опорно-двигательный аппарат. «Я приехал с Нижнего Новгорода, — улыбается он в камеру, попав в кино прямиком «из грязи в князи». — Здесь все классно, клево, супер». Дальше — встреча с морем, которая «всегда радостна, особенно с Азовским». Речевую тонкость Братков — автор текста — чувствует наравне со своими «старшими братьями», наследуя талант притяжения/разрыва текста с картинкой в работах Кабакова, Михайлова.

После грязелечения Братков отправляется за биомассой к морю. Помыться. На берегу — верблюд, слуга всех пляжных фотографов (а не только реального Жени из документальных фильмов Манского и Расторгуева). Но здесь этот пляжный трудяга явился из грез романтиков моря и волшебной грязи. Одна из легенд рассказывает «об излечении верблюда, — голос диктора центрального канала не дрогнет, — который пролежал в грязи девяносто дней и вернулся к своему хозяину здоровым и невредимым». Несмотря на грязелечение.

Феноменология преуспевших, с первобытной радостью оттянувшихся курортников прерывается в семиминутном фильме закрытием сезона. Настает время псевдолирической коды. Под сладкозвучную трель диктора («птицы улетают домой») мы смотрим на улетающих птиц. Под ностальгическое прощание («отдыхающие уезжают домой») мы видим хвост автобуса на дороге. И ждем нового сезона, хотя вряд ли взгляд, ухо Браткова задокументируют очередной виток нашего цикличного времени в том же месте и с тем же роскошным колхозом. «За победу!»

СЕРГЕЙ БРАТКОВ:

«Мертвые курят»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Зара Абдуллаева. Когда я смотрела «Балаклавский кураж», то видео в этой инсталляции мне показалось почти экспериментом братьев Люмьер. Вы снимаете мальчишек, прыгающих в воду, — один, второй, третий, двадцать пятый раз... Но это обыденное действие очищается от забытовленности. Ощущение ужаса, смешанного с восхищением, как во времена «Прибытия поезда...». Повторы действия не рождают впечатление автоматизма. Напротив, они воспроизводят цикличность времени и удостоверяют самодостаточный смысл этого времени. Возникает новое ощущение хроникальной съемки, репортажа. Сама длительность этого документа выводит восприятие за рамки (рамку) обыденного события. Новая художественность возникает «из ничего», из ритма, из простых действий, но впечатление ударное: как от опытов раннего кинематографа. Обыденность не перестает ею быть, и одновременно она себе не равна.

Сергей Братков. Это вроде бы обыденность, потому что в такой цикличности, повторяемости — сжатый кусок времени. Я помню рассказ моего дедушки о том, как его двоюродный брат выпрыгнул из поезда возле Туапсе, чтобы пощеголять перед девушками, которые сидели в купе. Он побежал, пока поезд стоял, и на что-то наткнулся в воде. Наверное, каждый помнит историю о том, что их одноклассники или знакомые бездумно гибли в воде. Мой короткий сюжет был снят в Балаклаве. Потрясающей красоты бухта, но все время не покидает тревожное ощущение — поскольку на противоположной стороне стоит бывший завод по ремонту подводных лодок, — что на тридцатиметровой глубине полно металла. Пацаны там до сих пор промышляют: ныряют и достают старинные британские монеты. Балаклавой англичане владели около сорока лет. Эти мальчики прыгали в воду с дока перед девчонками. Наверное, поэтому у них был такой кураж. Не знаю, как вам, но будущее представляется мне несколько пессимистичным. Недавно познакомился с одним ученым. Он заставил меня взглянуть в телескоп и показал планету Нибиру, которая повернет ось Земли, после чего наступит конец света. Еду я в поезде и встречаю умного, просветленного парня, который работает в московском научном аналитическом центре, где предсказывают ядерную войну России с США в 2017 году. Все мы чувствуем: «скоро все это должно накрыться». (*Смеется.*) Поэтому ничего не остается, кроме как прожить свое время с наибольшим ощущением куража, с любовью, несмотря на опасности. Драйв — это тоже цикличное чувство.

З.Абдуллаева. Эти ребята, прыгающие в воду, могут разбиться, недаром же под экраном стоят бетонные плиты. Но драйв выше риска. Когда долго смотришь на экран, а хочется смотреть, потому что сам ритм затягивает, как в воронку, то на экране проявляется и мифологический сюжет. Погружаешься в это кино, и одновременно восприятие вытесняется «из воды». Возникает иное понимание времени.

С.Братков. Эта инсталляция построена несколько театрально. Здесь сделан другой тип кинотеатра. Вроде бы с оркестровой ямой.

З.Абдуллаева. Расскажу для читателей, что в «яме» под экраном стоят бетонные плиты — те, с которых прыгают мальчишки на экране. Эти натуральные плиты смотрятся как скульптуры.

С.Братков. И в этой оркестровой яме звучит мрачная музыка — музыка смерти. А в воду мальчишки прыгают под песенку группы «Звери» 2003 года,

Сергей Братков.
Саша. Из серии
«Дети», 2000

называется она «Для тебя». Ее я нашел в компьютере моей дочери. Вполне балаклавская музыка. Мне кажется, очень точная для этой истории. Она дает бытовой подтекст.

З.Абдуллаева. Внебытовой тоже присутствует. Можешь смотреть две секунды на эти глыбы, а можешь два часа. Именно пространственное решение, соединение кино и скульптуры задают другое ощущение азарта и риска на экране. Причем минимальными средствами.

С.Братков. Спасибо. (*Смеется.*)

Сергей Братков. Из серии «Прачечная», 2007

З.Абдуллаева. Более того. Когда движение на экране прекращается, время события все еще длится в памяти. Смотришь на экран, на бетонные плиты с галереи, куда поднимаешься по крутой лестнице, с которой я чуть не свалилась, а перила смотровой площадки обмотаны железной проволокой, которая есть и на экране, и в «оркестровой яме». Можешь пораниться этой проволокой. Но она же отстранена в безопасном кино. Зато можешь в любую минуту свалиться в яму — балюстрада очень шаткая — и разбиться о бетонные «скульптуры» с проволокой. Зрители таким образом находятся в такой же опасности, как и мальчики на экране. Эта опасность дублируется в кино и в реальности.

С.Братков. Традиции классической инсталляции связаны с опасностью. Эта опасность возгоняет у зрителей уровень адреналина, и человек становится более восприимчивым. Например, классическая инсталляция: подвешенный к потолку рояль Реббеки Хорн. Или «Физическая невозможность смерти в умах живых» Дамиена Хёрста. Ощущение, что стекла аквариума смогут не выдержать объем формалина и вместе с акулой обрушатся на посетителей выставки. Поэтому мне не надо было вообще ставить оградительные перила, чтобы зрители могли почувствовать, что находятся над обрывом. Но существует техника безопасности. Еще специально крутая лестница построена. Все для этого же.

З.Абдуллаева. В одном из интервью вы говорите, что время героев, которые были в 90-е, прошло. Наступила эпоха персонажей. Персонажность была свойственна и советскому времени. В нашем кино, которое обратилось к труднодоступной в 90-е годы повседневной реальности, героев тоже не видно. Но режиссеры надеются их обнаружить, как это сделал Балабанов в 90-е. Хотя пока не знают, где их найти. Когда я пишу о кино, то не могу — в качестве синонима — слово «персонаж» заменить на слово «герой». В чем вы видите глубинное отличие сегодняшних персонажей от советских?

С.Братков. В то время все персонажи были автоматически разделены системой на интеллигентов, колхозников и рабочих. И еще существовал «надперсонаж» — член партии. Все они вели себя очень запрограммировано и пред-

сказуемо. Такая градация разлетелась. Главным теперь вместо члена партии стал клерк, глобальный менеджер.

З.Абдуллаева. Вы клерков не снимаете.

С.Братков. В эту корпорацию достаточно сложно попасть. Я пытаюсь, но у меня, к сожалению, не получается. Сегодня корпоративная этика тоже претерпела кризис. В «нашей дружной семье» сплошные увольнения. Что касается героев, то, я убежден, в кризисные времена они снова появятся.

З.Абдуллаева. Что вы понимаете под героизмом?

С.Братков. Если вспомнить советское время и слова Солженицына, то позицию человека, становящегося преградой перед распространением пропагандистской лжи можно справедливо считать героической. Героизм минимального социального сопротивления. Я говорю о бытовом герое, а не о космонавтах. Сегодня герой — это человек, остающийся самим собой, несмотря на все вызовы жизни. Живя в обществе, ценности которого измеряются материально, герой может себе позволить этому не поддаться.

З.Абдуллаева. Вы считаете, что в 90-е годы такой герой был? Потом показалось, что сопротивляться больше невозможно?

С.Братков. Да, вроде невозможно. Потому что наступил евроремонт. Везде.

З.Абдуллаева. А сейчас он закончился или прервался, потому что денег нет?

С.Братков. Нет, евростены пошатнулась.

З.Абдуллаева. Я видела в Интернете ваш коллаж. Точнее, фотографию, сделанную в технике наложения. Прочла ваш комментарий о движении к абстракции. Это важно и для кино. Реалистическое изображение при всей своей конкретности тяготеет к абстрактным средствам выразительности наиболее чутких авторов. Почему вас заинтересовало абстрактное искусство?

С.Братков. На фотографиях рубежа 2000-х, а фотография часто связана с жестом, люди стояли вот так. (*Показывает руки, прижатые к телу.*) Перед нулевыми годами люди были беспомощны. Поэтому и жест был таков: человек стоит на этой черте не шелохнувшись и смотрит вперед. Он не стоял на низком старте, как это было в 20-е годы. Сегодня этот жест не определен, потому что у нас нет никакого внятного взгляда на будущее, да и в мире его нет. Невозможен мускулистый жест вперед, но нет уже и замирания. В отсутствие определенного жеста получается абстрактная форма. Когда человечество определится со своим жестом, снова появится какое-то реалистическое искусство.

З.Абдуллаева. Но как зафиксировать эту неопределенность?

С.Братков. Неопределенность сильно ощущалась в конце 70-х — я ее помню. Некоторым художникам удавалось передать ощущение пустоты. Нынешнюю непонятность выражает абстракция. Не видя жеста, не ощущая времени... Сегодня теряется содержательная часть.

З.Абдуллаева. Эпоха дизайна.

С.Братков. Стилистическая карусель.

З.Абдуллаева. И все-таки в каких местах искать или находить эту содержательность? Сегодня это главная засада.

С.Братков. К примеру, сесть в поезд. Недавно разговорился с попутчиком, по его произношению понимаю, что он с Украины. Спрашивает: «Вы откуда?». «Из Москвы». — «У вас Путин молодец, а у нас такие безобразия...» Я говорю: «Вы счастливые люди. У вас есть утопия. Евроутопия. Вам-то жить с этим проще». — «Что вы! Евросоюз через Юльку потребовал, чтобы с рынка всех частников с их гусями и курами убрали». Получился содержательный разговор, после которого в голове остался образ усатого грустного Му-Му с гусем в лодке.

З.Абдуллаева. В ваших сочинских фотографиях есть явный интерес к биомассе, или, простецки выражаясь, к «коллективному телу». Да и в фильмах. «На вулкане», например. Вы снимаете — если это не постановочная фотография — не одиночек.

С.Братков. «На вулкане» — псевдонаучный фильм. Бывший диктор Центрального телевидения читает за кадром текст о пользе грязелечения, а на экране происходят вещи, никак не связанные со здравоохранением. Этот абсурд вызван, с одной стороны, советским коллективным бессознательным чувством, а с другой, новорусским капиталистическим сервисом. Эти нестыковки коллективного тела и среды, его окружающей, были так же темой фотосерии «Моя Москва» (2003).

А возвращаясь к вопросу о том, что же сегодня важно, то, думаю, везде, во всем мире востребована искренность. Она связана с бескорыстной любовью к предмету твоего исследования. Это сразу чувствуется в произведении. Для выставки в киевском Арт-Центре я готовлю фотокнигу об Украине, где пытаюсь эти чувства выразить.

З.Абдуллаева. Инициируете чувство любви. Раньше это называлось душевным усилием.

С.Братков. Да-да.

З.Абдуллаева. Это усилие — единственное, что примиряет с настоящим временем.

С.Братков. Для меня оно организует хаос.

З.Абдуллаева. Сейчас нет социального кино в том смысле, которое мы помним и любили. Я не говорю о разных и вполне искренних спекуляциях. Но для тех режиссеров, которые поняли, что утопии остались только у ваших попутчиков с Украины, социальное, если оно волнует, осмысляется не в прямом высказывании. Уже нельзя, наверное, говорить, что тот или иной художник «буржуазный», а другой — «левак»?

С.Братков. Нельзя. Мы теперь все буржуазные. В какой-то мере.

З.Абдуллаева. Социальное, как и герои, которых вы в 90-е находили, исчезло. Теперь эта проблематика растворилась в личных историях. Не только в нашем кино. Где теперь возможны формы левого, жертвенного искусства? Но без популизма, конъюнктуры, истерии.

С.Братков. «Капитал» Карла Маркса стал очень популярен во время кризиса. Изучение левой идеологии — способ разобраться с этим кризисом. Западные левые занимаются сейчас больше экономикой. А общество потребления интересуется не рабочими, а Джеймсом Бондом: пришел, разрушил, победил. Без конъюнктуры эта модель могла бы выглядеть так: победил, разрушил, ушел, но не на пенсию.

З.Абдуллаева. Но где — в отсутствие определенного жеста, а значит, внятной формы — можно обнаружить не спекулятивную социальность? В каких зонах?

С.Братков. Приезжает в Москву девушка из Бельгии. Занимается фотографией. Талантливая. Со всей своей бельгийской крестьянской скрупулезностью сделала фотокнигу о польской деревне, где прожила полгода, снимая жителей. Получились очень естественные красивые бытовые изображения. Вторая книга — о Сибири. Я спрашиваю: «Почему ты у себя дома не работаешь?» «Мне там неинтересно», — отвечает. «Как неинтересно? У тебя страна, разрываемая между Францией и Голландией. Это же очень любопытно, почему фламандская интеллигенция, приезжая в Брюссель и прекрасно зная французский, делает вид, что первый раз слышит его». Но не ей. Думаю, что самое важное сейчас происходит в сфере межнациональных отношений. Это должно быть близко современному художнику, потому что по своей природе он является иностранцем везде, включая свою Родину.

З.Абдуллаева. Ваша бельгийка снимает польскую, а не свою деревню, потому что ее интересует постсоциализм и т.д.

С.Братков. Кроме экзотики, у нас есть много чего настоящего, которого не хватает западным людям. Поездка в далекую Сибирь, переживания, связанные с опасностью и бытовыми трудностями, дают художнику самоощущение героизма. А человек, который копается у себя в огороде, героем себя не чувствует, хотя на самом деле отрыть что-то удивительное здесь труднее. Родные «мелочи», которые совсем не мелочи, осмыслить сложно.

З.Абдуллаева. Когда вы говорите о новом жесте, то есть о новой художественности, о возможности побороть хаос, то какой вам видится форма: экспрессивной или нейтральной? Евроремонт закончился. Все устали. Наступила меланхолия, период размышлений? Вот тут, в «Риджине», висят ваши фотографии. На одной — тихий пейзаж. Советской постройки дом, на нем две надписи: ресторан и restaurant. Людей нет. Но в небе туча птиц, которая вносит тревогу в замершее нейтральное пространство.

С.Братков. По-разному бывает. Вот (показывает картину, которая висит на стене) художник Джонатан Меезе. Экспрессивный архаик. Человек, который кричит последние двенадцать лет. От этого крика волосы встают дыбом на «коллективном бюргерском теле». Мне страшно нравится его манера крика. А у Герхарда Рихтера люблю тихие работы.

Сергей Братков. Из серии «Армейские девушки», 2001

З.Абдуллаева. А вам как хочется?

С.Братков. Что для нашего времени важно: экспрессия или... (*Смеется.*) Экспрессия. Молодой художник из Армении Тигран Хачатрян, у которого прошла в сентябре выставка в «Риджине», показал фильм «Начало» (2007). Большинство документального материала взято из YouTube, музыка Свиридова «Время, вперед!». Молодые люди разгоняются и бьются велосипедами о стену. Революционные солдаты выскакивают из окопов в штыковую атаку. Пацан бежит, бьется головой о забор. Строители Днепрогэса покатили тачки и т.д. В отсутствие войн и революций молодежь занялась экстремальным спортом или вступила в экстремистские организации, чтобы побороть хаос в голове. На худой конец, она разобьет головы о стены.

З.Абдуллаева. Когда молодой режиссер снял Москву в фильме «Шультес» как любой мегаполис без всякой экспрессии, как город «без контрастов» «Диснейленда» и помоек, сразу возникло ощущение неискаженной реальности. Новая художественность связана сейчас, мне кажется, с отсутствием так называемого воображения. Потому что авторское самовыражение стало невыносимым из-за клише, имитирующих художественность. На последнем юбилейном «Кинотавре» в критической среде возникли споры о том, что отсутствие воображения ведет к отсутствию языка, к примитивной документальности. Я же думаю, что, поскольку от агрессивной образности тошнит, а новая не вырабатывается, то на каком-то этапе скромное, как бы анонимное авторство становится важнее, точнее и сильнее воздействует. Конечно, в отсутствие больших талантов.

С.Братков. Не знаю. Для меня это тоже вопрос. Вот я посмотрел фильм фон Триера «Антихрист». С одной стороны, остался под впечатлением. Но под впечатлением от сюжета. А что касается визуального... те фрагменты изображения, которые напоминали фоторабо́ты Спенсера Туника, я совсем не принял. Посмотрел и сказал: «Ну, банально. Фон Триер испортился». Пошлость появилась. А другой тип воображения, как в «Звездных войнах», я до сих пор вспоминаю. Воображение, наверное, нужно, но иное. Думаю, вопрос лежит в области традиционной рецептуры: в количественном и качественном содержании возвышенного и низменного. Как посмотреть — «Диснейленд» и помойка могут быть одним и тем же. Когда у меня самого возникают видения, я пугаюсь.

З.Абдуллаева. Какие свои недавние экспрессивные жесты вы можете припомнить?

С.Братков. В этом году галерея «Риджина» решила не участвовать на ярмарке «Арт-Москва». По экономическим соображениям. Я подумал: погашу общий свет в галерее, поставлю пустой стенд без картин, а в подсобке на полках расставлю истории болезни всех художников... А в результате выставил «Балаклавский кураж».

З.Абдуллаева. Вы говорите об искренности и любви. Но какая форма лиризма теперь возможна? Помните серию «Танец» нашего любимого Бориса Михайлова? При всей гротесковости той танцплощадки, там был необычайный и, казалось бы, невероятный, глядя на этих толстых, кривых, косых танцоров, лиризм. Я имею в виду не фактурную новизну современного танцпола, а смысловое столкновение, которое есть в ваших работах, как в совмещении персонажей рок-концерта и Крестного хода. Изменился взгляд (и на лиризм тоже) художника, а не только «время, место». На ваших фотографиях влюбленные в открытой машине сняты сзади, их волосы развевает ветер. Возникает впечатление природного в разных смыслах экстаза. А энергия, можно сказать, прерий ощутима на другой фотографии, где мальчишки взобрались на машину и она их мчит по украинской степи. Но я про лиризм.

С.Братков. По поводу смысловых столкновений с вами согласен. Еще лиризм, мне кажется, появляется на стыке, при переходе временны́х границ. От жест-

кой сталинской системы к оттепели, смерти Брежнева, развала СССР. Поэтому лиризм — это взгляд во время.

З.Абдуллаева. Время здесь воспринимается в странном состоянии: разломы, разрывы не противоречат болезненной непрерывности. Художнику трудно зафиксировать одновременно и разлом, и след прошедших времен. Иногда думаешь: вроде, когда говорят про особенность здешнего пространства (и времени), это пошлость. А может, правда, оно, это время, в здешнем пространстве, особенное?

С.Братков. Вспомнил работу немецкого художника на выставке «Москва—Берлин. 1950—2000». В своей инсталляции он разделил берлинскую квартиру на восточную и западную часть. Получилась игровая площадка, теннисный корт, на котором соревнуются предметы интерьера за звание, у кого лучше дизайн. И такого соревнования больше не будет. Это чувство утраты рождает лирику. Сейчас на биеннале в «Гараже» есть очень лиричная работа Ивана Чуйкова. Там тоже разломана комната.

З.Абдуллаева. Называется, по-моему, «Раздвоение личности». В одной части обычной московской комнаты — телевизор, сервантик, в другой — окно, книжные полки. Стол со стульями и картина на стенке разделены Стеной. Вроде бы это домашнее пространство помогает человеку обрести свою идентичность. Но Стена свидетельствует о такой невозможности. Чуйков, живущий, кажется, в Германии, а может, здесь тоже, не знаю, воспроизвел настроение уюта и травмы. Какое-то неизменное, даже после падения Стены, раздвоение между «западным» и «советским», ведь квартира обставлена вещами 60—70-х, между личным и коллективным. Чудесная работа.

С.Братков. Москва после Украины представлялась мне эстетской и холодной. Когда я приехал, то подумал: «Я что, смогу и по-холодному? А вот вы попробуйте по-горячему»...

Был в Норвегии. Вижу: опустилось с горки облако и накрыло кладбище. Очень красиво. Посмотрел под ноги: а там люк открытый. На Западе открытый люк?!! В одну руку взял видеокамеру, в другую — пачку сигарет. Начал сбрасывать сигареты в люк и снимать. Потом медленно приподнял камеру. Получилось: мертвые курят.

Во время нашего разговора на «Винзаводе» вдруг послышался отчаянный лай собак.

С.Братков. Здесь специально их держат, они отпугивают бездомных и охраняют «Винзавод» не от людей... от собак.

Р А З Б О Р Ы

«Кролик по-берлински», режиссер Бартош Конопка

ЕКАТЕРИНА ПЕТРОВСКАЯ

Шрам

Берлин исполосован историей. Впервые пустырь под названием Потсдамерплац, но только его западную часть, я увидела в фильме «Небо над Берлином» Вима Вендерса. По «площади» проходила Стена: на восток и в «полосу отчуждения» могли проникнуть только ангелы кинематографа.

Берлинская топография 1987 года, представленная в «Небе над Берлином», казалась чистейшим сюрреализмом, совершенно нереальным топосом. На пустыре, в каком-то грязном месиве в самом центре большого города раскинулся цирк-шапито. На соседнем пустыре снимали фильм о нацистах. Это не было даже метафорой: Берлинская стена, которую начали строить 13 августа 1961 года, почти на три десятилетия заморозила пустоши и городские зияния, созданные второй мировой войной.

В 1996 году, когда я впервые попала в Берлин, Потсдамерплац все еще оставалась пустырем: не было ни низкорослых берлинских небоскребов, ни центра «Сони», ни многочисленных кинотеатров, каждый год принимающих гостей Берлинале. Когда-то здесь была самая крупная транспортная развязка Европы, известная по фильму Вальтера Рутмана «Берлин — симфония большого города» (1927). От той площади остался один дом. Никогда — ни прежде, ни потом — мне не приходилось видеть таких пустырей.

«Вот здесь где-то должна быть Потсдамерплац, где-то здесь, я точно помню. Где же она?» — бормочет старик Курт Буа — вечный рассказчик, Гомер «Неба над Берлином». В 1933-м этот замечательный немецкий актер в одночасье оказался Jude, вовремя покинул страну и жил в Америке, где продолжал сниматься, успев сыграть мелкого воришку в «Касабланке» Кёртиса. В 1986-м Вендерс вместе с десантом «ангелов» высадил его на Потсдамерплац у самой Стены — осуществлять связь времен.

Сейчас, после падения Стены, поиски ее остатков кажутся почти археологическим занятием. Размах насилия, царившего здесь еще двадцать лет назад, хочется отодвинуть во времена античности. Один из сохранившихся от Стены (а ее длина была сто шестьдесят километров) сегмент находится неподалеку от Потсдамерплац, возле музея «Мартин Гроппиус Бау». Во времена «третьего рейха» здесь размещалось гестапо. В 1961-м здесь выстроили Стену, а в 1989-м именно здесь решили оставить ее кусок — в напоминание о преемственности диктатур. Стена стала каким-то не исчерпанным проклятием за грехи «третьего рейха». Проклятие, впрочем, как это часто бывает, пало и на головы невинных.

Где-то в Берлине

Кино о Стене начиналось задолго до возведения Стены. С 1945 года Берлин был разделен на четыре военно-административные зоны. В 1946-м выходит

третий по счету фильм киностудии DEFA «Где-то в Берлине» (режиссер Герхард Лампрехт) о трагических буднях разрушенного города и о его детях, ждущих отцов из плена. «Где-то в Берлине» — одно из последних проявлений «общей» берлинской топографии. Уже в конце 40-х становится абсолютно ясно, в какой «зоне» города происходит действие и в какой — снимают кино. Советская блокада Западного Берлина в 1949-м, образование ГДР, невозможность властей разных зон договориться ни о транспорте, ни о валюте, ни о присутствии войск — все послужило началом многолетней «холодной войны».

Противостояние сторон нарастает в идеологических подтекстах и жанрах. По обе стороны Стены возникает «шпионское кино» об агентах, саботаже, убийствах. «Берлинская подземка в сетях шпионажа!» — так рекламировали один из первых фильмов этой серии «Движение нерегулярно» (1951, режиссер Эрих Фрейнд). Йохен, бывший работник S-Bahn, берлинской наземки, соблазняется большими деньгами в западной части и устраивает акты саботажа в метро восточной зоны.

Комедийной реакцией на шпиономанию с обеих сторон стал фильм Билли Уайлдера «Один, два, три» (1961), утрирующий в бесконечных гэгах абсурд берлинских зон. В город приезжает представитель фирмы «Кока-кола» внедрять напиток в Германии и в Западном Берлине, но его красавица дочь сбегает с каким-то неотесанным рабочим-коммунистом из Восточного Берлина. 13 августа вдоль всей границы советской зоны была проложена колючая проволока и выставлены патрули. Началось строительство Стены, стало не до кока-колы. Доснимали фильм на скорую руку в Мюнхене, где построили декорации Бранденбургских ворот: к реальным не было доступа. В 1962-м фильм был номинирован на премии «Оскар» и «Золотой глобус». Но в комедии возник трагический подтекст, убивший ее популярность, и фильм исчез с экранов. Его выпустили вновь в середине 80-х, и он сразу собрал невероятную кассу. Филиал «Кока-колы», кстати, сохранился до сих пор в районе Лихтенфельде.

Парадоксально, но начало и конец Стены срифмовали в кино мотив кока-колы. Один из самых популярных фильмов последнего десятилетия «Гудбай, Ленин!» как бы подмигнул комедии Уайлдера. Мать главного героя погружается в летаргической сон до падения Стены, а просыпается после ее разрушения. Фильм строится на пробуждении «взгляда». Сердобольный сын, чтобы не волновать мать, пытается восстановить стремительно уходящие в небытие бытовые подробности ГДР с банками соленых огурцов, бодрыми новостями и сладким шампанским. Но что делать с рекламой кока-колы, протянутой через брандмауэр многоэтажного дома напротив?

Шоковая кинотерапия

Август 1961-го явился шоком для обеих сторон. Именно шок, считает киновед Клаус Лезер, стал импульсом к появлению первой волны фильмов о Стене. В это время снимается множество картин, авторы которых пытаются хоть как-то осмыслить происходящее. В 70-е Стена станет табу.

«И твоя любовь тоже» (1962, режиссер Франк Фогель) — первый фильм ГДР, фиксирующий время строительства Стены с почти репортажной скоростью. Франк Фогель, выученик ВГИКа, начал снимать с оператором Гюнтером Остом через три недели после 13 августа. В этом «спонтанном» кино уже были заложены некоторые архетипы кинематографа о разделенном и в разделенном городе.

Разделение Берлина предстает как дело семейное, погруженное в повседневные заботы, проблемы. Два брата — две идеологии: Клаус, любитель легких денег, фотограф, работает таксистом в Западном Берлине (в 1961 году ежедневно «границу» пересекают до пятисот тысяч человек!). Его брат Ули – электромеханик, радиолюбитель, социалист и антифашист. Между ними – Ева, молоденькая, наивная девушка, почтальон из Тюрингии.

Сценарист Пауль Винс писал сцены по ходу съемок, запуская характеры в стремительно меняющуюся берлинскую реальность. Главным сценарием,

разрабатывающим эту тему, занималось, конечно, высшее партийное руководство, не сообщая подробностей ни народу, ни кинематографистам. В ночном эпизоде «строительства Стены» Клаус, Ули и Ева пируют в шикарном кафе «Будапешт» на тогдашней Сталинской аллее. А вокруг — поразительные типажи того времени, запечатленные документальной съемкой оператора Оста. Ули как член «боевой группы» своего завода вызван на пограничный пост Обербаубрюкке, совсем рядом с тем местом, где тридцать лет спустя Дмитрий Врубель нарисует на Стене «Поцелуй Брежнева с Хонеккером». Кроме воен-

«Небо над Берлином», режиссер Вим Вендерс

ных, в ту ночь 13 августа двадцать пять тысяч рабочих заводов и фабрик будут задействованы в «акции». На мост этой ночью прибегут Клаус и Ева. Он понимает, что путь на Запад закрыт. Съемки этих сцен происходят примерно через месяц после перекрытия границы, прямо на израненной натуре.

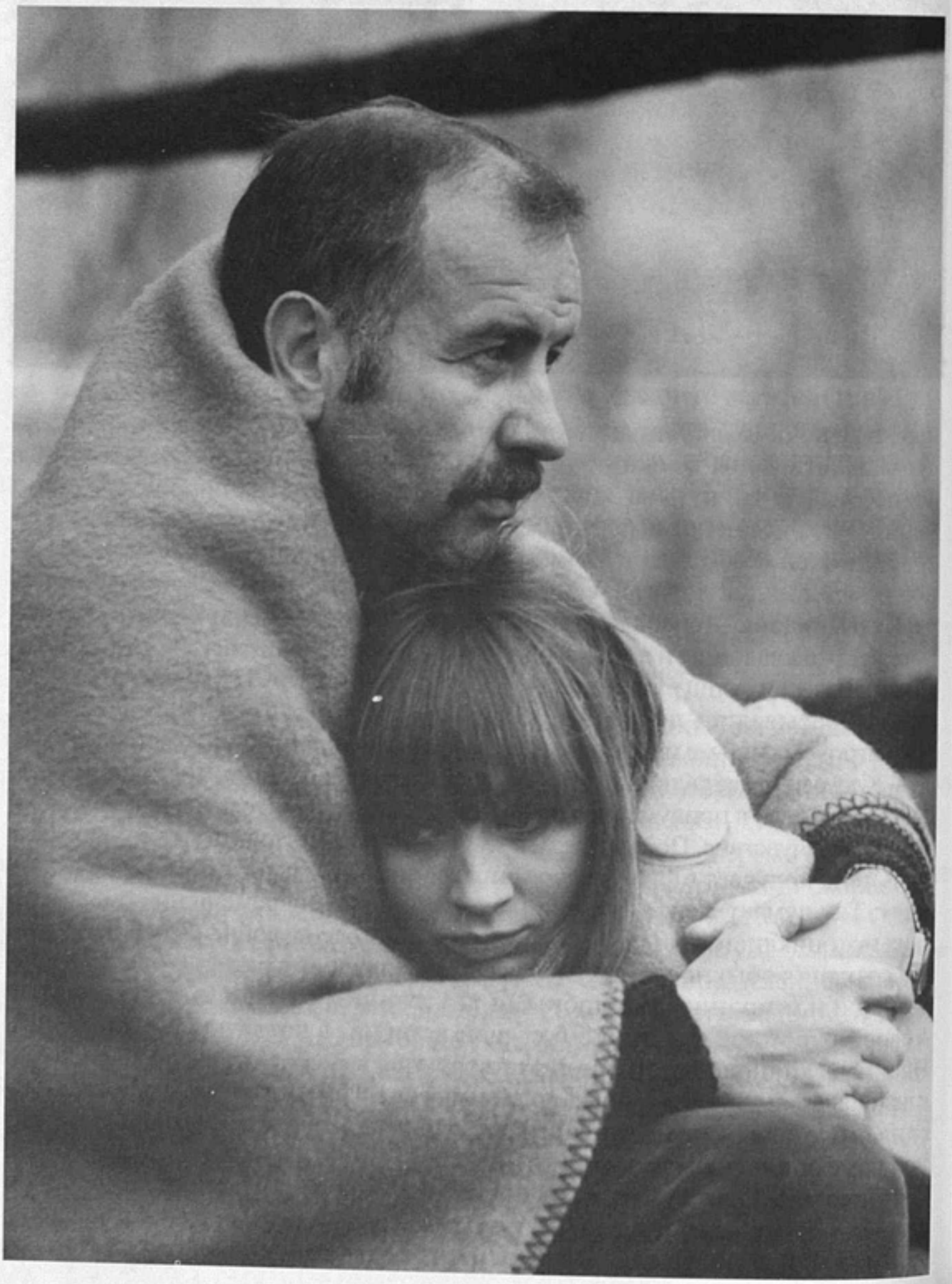
Но в фильме нет даже дуновения трагедии. Конфронтация — дело обыденное, семейное. Два мира, две системы как будто заложены в человеческой натуре. Кульминация — сцена на кладбище, куда братья приходят в день рождения матери. Это кладбище и поныне находится на Бернауэрштрассе — одной из самых трагических улиц разделенного Берлина, где в ночь на 13 августа из окон домов выбрасывались люди. Эти кадры кинохроники стали иконическими. Но в игровом фильме на этом месте Клаус замышляет побег. Его останавливает Ули, Клаус попадает в тюрьму. Побег через кладбище — это вполне кинематографично, но, увы, в придуманном повороте сюжета проявилось и вполне провидческое предчувствие. Побег через Стену становится смертельным предприятием.

Стена получает в фильме свое оправдание — «ведь надо как-то защищать мир». Так думает Ули, а Ева видит на границе зон перемещение американских мотоциклистов. «Я подумала: американцы, осень, война. Ребенок», — поток сознания обыкновенных милых людей, живущих в разгар «холодной войны». Фильм пронизан подобными внутренними диалогами персонажей о своей скромной жизни и о большой истории, в которую они затесались. Идейные установки этого кино растворяются в «неореалистической» любви к человеческим лицам, к обыденной пластике. Идеология как будто отступает на второй план: ее место занимают удивительно красивые люди в абсурдной раме социалистических будней.

Оператор Гюнтер Ост вмонтировал в фильм кинохронику, которую он снимал в августе и сентябре 1961-го. Прохожие на мосту, собачки в пелеринках, парочки влюбленных, молодые мамы с детьми — спокойная элегантная

берлинская публика. В августе, когда натянули проволоку, Ост немой камерой с большого расстояния снимал берлинцев по другую сторону: теперь они надолго станут западными. Одни безмолвно жестикулируют, другие молча стоят, уставившись в пространство, женщина с ребенком на руках машет кому-то платком и плачет, кто-то показывает задницу, а кто-то крутит у виска. Так начинается многолетняя трагедия. Эти кадры уникальны: строительство Стены с восточной стороны снимали только в пропагандистских целях. Лейтмотивом фильма стало стихотворение сценариста Пауля Винса, написанное в гейневской традиции: «На Варшавском мосту веет ветер, кругом свет и белый дым». Варшавский мост перекроют на двадцать восемь лет.

Этот полудокументальный фильм о внутрисемейном конфликте станет своего рода метафорой гэдээровских противоречий. Он же спровоцирует другой вариант судеб двух братьев. Актер Ульрих Тайн, играющий брата-капиталиста, станет вполне лояльным режиму ведущим телережиссером ГДР. Для Армина Мюллера-Шталя, сыгравшего добросердечного социалиста, начнется история медленно нарастающего противостояния. В 1976-м он под-



«Побег», режиссер Роланд Греф

Фото: Клаус Гольдман

пишет письмо в защиту выдворенного из страны певца и диссидента Вольфа Бирмана. Мюллера-Шталя почти перестанут снимать, вынудив покинуть страну. Одна из последних его ролей в ГДР: главврач в «Побеге» (1977), абсолютно уникальном фильме. О немецком разделении к этому моменту не снимают уже почти десять лет, притом что ГДР переживает массовую эмиграцию. Десятки тысяч людей с помощью адвокатов и выкупа попадают на Запад, среди них врачи — самая представительная группа. В этом фильме врач Шмит разрабатывает методы снижения смертности у новорожденных, но идеям не дают хода. Профессиональная неудовлетворенность сводит его с людьми, организующими побеги на Запад. Однако карьера врача вдруг налаживается, и он остается. Тогда организаторы побега, опасаясь за «дело», сначала запугивают Шмита, а потом убивают. Мюллер-Шталь же благополучно уезжает в 1979-м на Запад, где снимается в многочисленных детективах, а Фасбиндер приглашает его в «Лолу» и «Тоску Вероники Фосс».

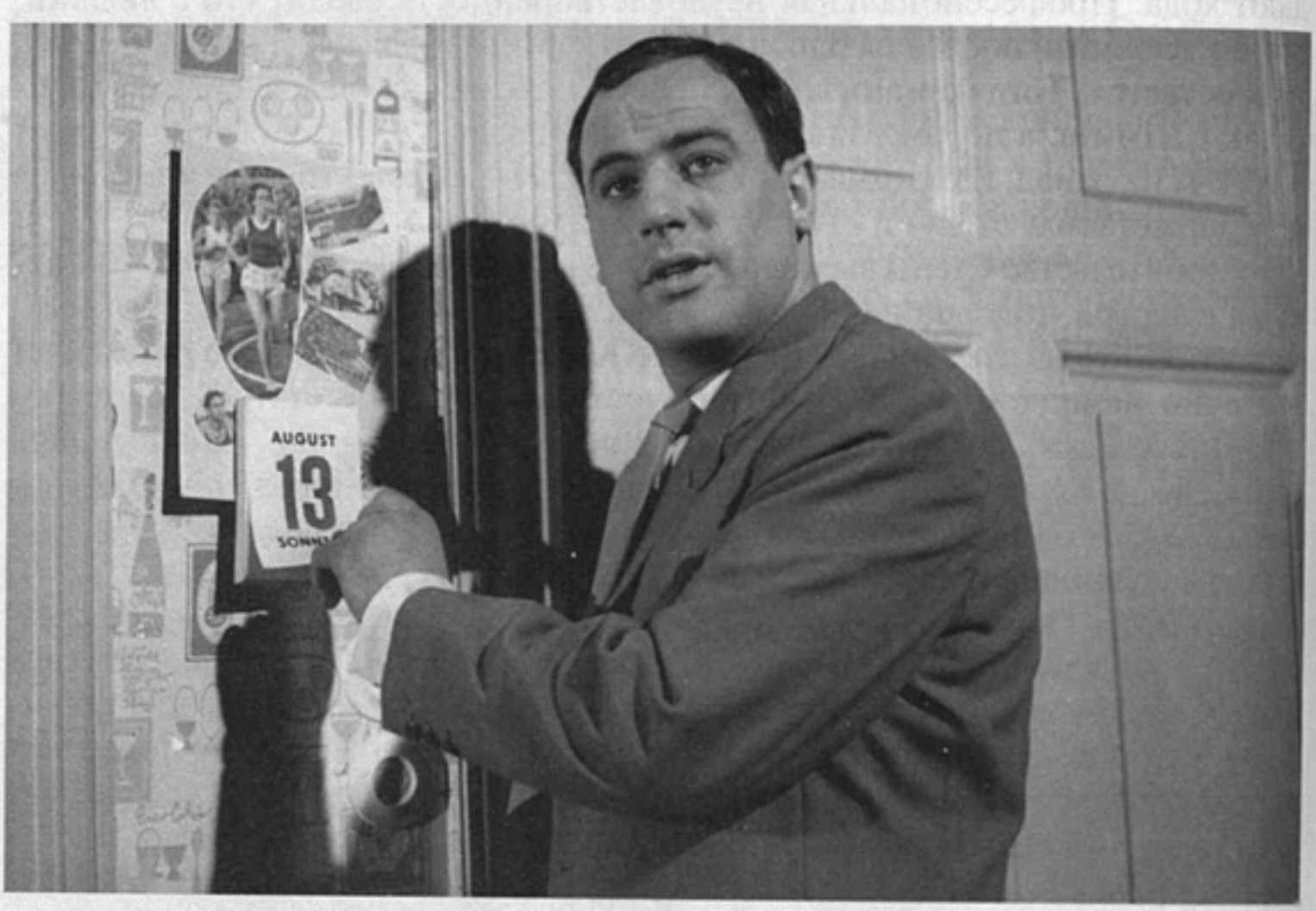
Строительство Стены вызвало массовое недовольство, и уже в 1962-м — аккурат к первой «годовщине» — выходит фильм крутого пропагандисткого замеса «Взгляните на этот город!» (режиссер Карл Гаас). Он наглядно разъясняет восточно-немецкому народу необходимость строительства «антифашистского защитного вала», как называли Стену пропагандисты. Риторика этого фильма строилась на идеологемах «холодной войны», но под рафинированным соусом, вроде: «Задача фильма — спасти мир во всем мире». Монтаж хроники из разных зон Берлина, где советская зона представлена как последовательница идей антифашизма, а западная — как оплот империалистических агрессий «третьего рейха», иллюстрировал странную коллизию: будто фашисты поселились справа, а антифашисты со своими семьями — слева. Фильм назван цитатой из знаменитой речи 1948 года Эрнста Ройтера, мэра Берлина. Ройтер призывает народы не бросать Берлин на произвол судьбы: «холодная война» уже шла полным ходом — Советский Союз установил блокаду трех зон, и западная часть получала продовольствие только через «воздушный мост». В фильме же восточной киностудии все передернуто: «Взгляните на этот город!» становится ироническим лейтмотивом. Взгляните на реваншистов и реакционеров, милитаристов и лживую прессу, шпионов и буги-вуги разложившейся молодежи, на ужимки американских солдат и чудовищную криминализацию. Хроника Западного Берлина прошита хроникой «третьего рейха» так умело, что становится и впрямь не по себе: присяга западноберлинских солдат смонтирована встык с присягой нацистов (как будто в ГДР не присягали!), а съезды землячеств — с фашистскими слетами. В ГДР строят заводы, фабрики, детские сады, учатся и пытаются установить мир с соседями, а Западный Берлин всего этого не хочет и не делает. Возведение Стены, таким образом, представлено как насущная необходимость защитить будущее детей от реваншизма и милитаризма: «13 августа немецкий империализм обнаружил: здесь он не пройдет!»

Столь откровенный пример манипуляций с хроникой нужно показывать студентам в воспитательных целях. Музыка подобрана под стать: идеологические установки ГДР подтверждаются незыблемым классическим наследством: период от Ялтинской конференции до строительства Стены сопровождается темой судьбы из Пятой симфонии Бетховена, а кадры из Западного Берлина озвучены военными маршами «третьего рейха» и сладкими американскими шлягерами. Фильм заканчивается апогеем «дела мира»: военным парадом ГДР с танками, «катюшами» и радостными детскими лицами. Думаю, Михаил Ромм знал этот фильм, создавая свой «Обыкновенный фашизм».

Немецкий фильм оснащен закадровым голосом Карла Эдуарда фон Шницлера, отпрыска знаменитых аристократов, коммуниста и, наверное, самого известного журналиста ГДР. Тембр его голоса поначалу действовал на немецких слушателей так же, как голос Левитана на советских людей. В 70-е его уже называли Карл Эдуард Фоншш, потому что телезрители, не дослушав его имени, переключали программу: он вел на телевидении «Черный канал», где показывал документальные съемки из ФРГ, комментируя их в безупреч-

ном идеологическом ключе. Программа просуществовала с 21 марта 1960-го до 30 октября 1989 года: ее закрыли за десять дней до падения Стены.

В начале 60-х фильмы киностудии DEFA, осмысляющие шок «одной ночи», снимаются нескончаемым потоком. В «Ударе» (1962) проигрывается мотив воспитания Стеной. Любовный сюжет разворачивается между сознательным пограничником Георгом и красоткой Каролин, жительницей Восточного Берлина, но работающей в баре Западного Берлина. Стена расставляет всех по местам, напоминая, где и как живут правильные люди. Манфред



«Удар», режиссер Хайнц Тиль

Фото: Сауэр

Круг, сыгравший сознательного Георга, стал одним из самых снимаемых актеров ГДР, но все же уехал в 1977-м в Западную Германию. В фильме «Воскресная поездка» (1963) восемь уроженцев Лейпцига на трех машинах едут 12 августа 1961 года в Берлин, чтобы попасть на Запад. Ночью возводят Стену, и им приходится вернуться домой. Фильм замышлялся как осуждение несознательных мелких бюргеров, решивших уехать туда, где богаче живется. Замечательный режиссер Герхард Кляйн и сценарист Вольфганг Кольхаазе очень стыдились этого фильма. «Удар» и «Воскресная поездка» исчезли с экранов практически сразу после премьеры — настолько очевидной и стыдной была их неправда.

«Расколотое небо» (1964) Конрада Вольфа стало важнейшим событием для восточногерманской интеллигенции. Снятый по одноименному роману Кристы Вольф, фильм классика киностудии DEFA вызвал нескончаемые дебаты. В нем было проговорено то, о чем думали многие, кто совершенно сознательно остался в ГДР и был убежден в идеологической правоте своей страны. Но даже для них разделение Германии оставалось мучительной, неразрешимой и болезненной травмой. Партийное руководство абсолютно игнорировало эту проблему. Действие фильма происходит с 1959-го до августа 1961-го. Сюжет очень прост: молодая девушка Рита уезжает в Лейпциг за своим возлюбленным, химиком Манфредом, учится в университете и работает на вагоностроительном заводе. Она искренне вовлечена в строительство «новой жизни». Манфред смотрит на действительность без восторга, а когда его проект отклоняют на производстве — уезжает в Западный Берлин. «Исчезают» и начальник производства, и родители Ритиной подруги. Отъезд — неотъемлемая часть реальности. Рита едет к Манфреду в Западный Берлин, но вскоре понимает, что этот свободный мир с дорогими ресторанами, рекламами до неба и неоновыми огнями вместо звезд не для нее. Она отказывается от люб-

ви и возвращается обратно — туда, где есть человеческое тепло и смысл жить, работать. Но боль не проходит: ведь небо раскололось. Не случайно фильм начинается — хронологической рокировкой — с обморока героини, бессильной перед противоречием своего выбора.

В 1960-м была основана Киностудия Национальной народной армии ГДР, которая производит учебные и пропагандистские фильмы (за тридцать лет для нужд армии снято 1500 фильмов), среди которых «Пограничники в Берлине», «На вахте», «Граница». В 1967-м руководство ГДР заказывает видным режиссерам пропагандистский фильм «История той ночи» (режиссеры Карлхайнц Карпентьер, Герхард Кляйн, Ульрих Тайн, Франк Фогель) — четыре короткометражки о ночи на 13 августа 1961-го. Истории с легким привкусом притчи, сатирическими элементами сняты для идейного обоснования строительства Стены. В одном из сюжетов «четверки» молодой жених покидает невесту в ночь свадьбы во имя исполнения долга на границе. Граница была давно, Стена просто сделала ее видимой — такова и прозрачная мысль фильма. Чтобы напомнить правила тогдашней риторики, приведу цитату из рецензии в журнале Filmspiegel 1967 года: «Граница знает тысячи историй: смелые и горькие, радостные, правдивые и лживые. Граница знает мужество и трусость, верность и предательство, честность, а самое главное — упорство и неприметную неколебимую добросовестность [...]. Граница создана теми, кто покидал свои рабочие места и школы, бросив то, что они сами создали и что создали для них другие». К моменту строительства Стены Берлин разделен на зоны уже более пятнадцати лет. С 1945-го из советской зоны на Запад сбежали три с половиной миллиона человек.

«Расколотое небо», режиссер Конрад Вольф

Фото: Вернер Бергман

Истории «виновных» в строительстве Стены взялось рассказывать кино Западной Германии. Массовое бегство в конце 50-х отразилось в фильмах «Бегство в Берлин» (1960, режиссер Уилл Тремпер) и «Опоздание в Мариенборне» (1963, режиссер Рольф Хедрих,), где молодой немец пытается сбежать из советской зоны на проходящем американском поезде экстерриториальных войск, но на станции Мариенборн советские военные снимают беглеца с поезда. Тема побега возникает после кинозатишья 70-х в американском «Ночном перелете» (1981), основанном на реальной истории успешного перелета двух семей на воздушном шаре из Восточной Германии в Западную. Здесь главной причиной бегства стало полуголодное существование героев.

Малоизвестный «Кризис в Дуброу» (1969, режиссер Вольфганг Менге), замыкающий период шоковых 60-х, — выдающаяся западногерманская сатира, снятая с вдумчивой симпатией к человеку из ГДР. Фильм построен как телепередача-дискуссия с вкраплением эпизодов, реконструирующих необычную ситуацию. Сюжет абсурден, но абсолютно возможен в ситуации немецко-немецкого разделения. Во время мероприятий по укреплению границы ГДР новые заборы и заграждения часто ставили по ночам. Так, деревушка, а вернее, колхоз Дуброу, в одну ночь — в результате картографической ошибки — оказался на западной территории. Теперь колхозников отделяет от собственных полей граница, а с другой стороны от границы стоят западные пограничники. Колхоз подвергается западному нашествию корреспондентов гамбургского, кёльнского телевидения, партийных вербовщиков, ушлых маклеров и агентов по продаже. Эта ошибка создает прецедент, которым в конце концов вынуждены заниматься мировые правительства: от Нью-Йорка до Москвы. Капитализм накатывает всей своей мощью на сельских работяг, только-только начавших привыкать к формам колхозной собственности. Фильм — талантливейшая комедия о механизмах восточного коллективного хозяйства и западного потребительского общества. Ее тонкие психологические портреты и коллизии несравнимы с нынешней кинопродукцией о ГДР. Многие перипетии этого фильма в точности повторятся в 1989—1990 годах во время воссоединения Германии.

Привычка «свыше» нам дана

В 70-е по обе стороны Стены наступает затишье. Официальная культура ГДР игнорирует Стену, как будто ее нет вовсе. Кино отходит от Стены, обращается к проблемам, фактурам и эстетике своих пространств. Обе Германии привыкают к той абсурдной мысли, что они — разные страны. В кинематографе 70-х можно увидеть сотни фильмов из «современной жизни», не подозревая, что в центре городской съемочной площадки стоит Стена. Два Берлина жили, как на разных планетах, хотя Западный Берлин был со всех сторон окружен стеной ГДР. В ГДР же ходил анекдот о рабочих-строителях. «Прораб: «Что же у вас краска уже на второй год осыпается? Вот в Западном Берлине...» «А у них ведь климат другой!» — отвечают рабочие».

Когда в 1980-м Фасбиндер выпустил четырнадцатисерийный фильм «Берлин, Александерплац» по роману Альфреда Дёблина, эта площадь в центре восточной части — уже не берлинская топография, а чистая литература. Разрушенная во время модернизации 20-х годов, а затем в 1945-м во время бомбежек, Александерплац стала — для человека по ту сторону Стены — чужим пространством в чужой стране, а потому вдвойне утраченным местом.

Картинки на стене

В 80-е Восточный Берлин продолжает игнорировать Стену. В Западном ее снова «открывают», но не столько в идеологической функции, сколько как метафизический объект, городскую метафору, пространство искусства. Она возникает в западнонемецком кино разных жанров и форматов — от классических документальных до экспериментальных короткометражных фильмов. Стена становится своеобразным символом личного, исторического, экзистенциального тупика. Западный Берлин двадцать лет жил со всех сторон окруженный Стеной: с надбавками к зарплатам, премиями за рождаемость, высочайшей статистикой самоубийств и отсутствием воинской повинности. Этот искусственный город с середины 70-х притягивает к себе экстравагантные личности, среди которых Игги Поп и Дэвид Боуи, Лу Рид и Ник Кэйв, который прожил в Берлине до падения Стены. Для многих город стал привлекателен своей странной атмосферой, протравленной легкой гнильцой. Кино того времени, может, и было по сути своей политическим, но избегало явной риторики или прямой социальной критики. Кино 80-х штурмует Стену с помощью ангелов, чудаков, велосипедистов или художников.

Какая-то метафизическая аморальность (точнее, внеморальность) берлинского топоса была абсолютно созвучна «духу эпохи». Например, фильму «Одержимая» (1981, режиссер Анджей Жулавский) с Изабель Аджани в главной роли и в гибридном жанре шпионской мелодрамы с мистическим триллером. Шпион уходит с работы ради семьи. Его жена — тоже в каком-то смысле агент — агент темных сил. Она ведет двойную игру. В одной жизни она истеричка. В другой — одержимая бесами. Она совокупляется с монстрами, убивает мужчин, расчленяет их, оставляя медленно умирать. Завороженность разлагающейся плотью и одержимость злом — леймотив рваной стилистики фильма. У женщины-монстра есть «добрый» двойник: «Ведь добро есть отражение зла», — напоминает одна из героинь. Действие разворачивается между двумя домами: современным — для нормальной супружеской жизни на Бернауэрштрассе — и страшным, заброшенным в Кройцберге, месте убийств. Оба дома стоят у Стены. По Бернауэрштрассе вдоль Стены проедет в начале фильма автомобиль. Здесь же, в новом доме улучшенной планировки, поселится семья «одержимой». Документальный фильм «Бернауэрштрассе 1-50» (1981) снимали там же к двадцатилетию строительства Стены, одновременно с «Одержимой». Жители западной стороны улицы рассказывали (в интервью), как замуровывали и сносили дома восточной стороны и как менялись быт и образ улицы в эти годы.

Мрачный дом в Кройцберге на Себастьянштрассе, 87 надолго привлек внимание операторов и фотографов. Здесь Стена делала плавный «женственный» поворот, и этот киногеничный изгиб часто попадал в объектив. В этом же месте в фильме Жулавского на секунду мелькнет надпись граффити — слова канцлера Вилли Брандта: «Нужно убрать стену!» («Die Mauer muss weg»).

Зато «Человек на стене» (1982), кичевый по эстетике, стал революционным по содержанию фильмом: он строится на метафоре «пройти сквозь стену». В главный роли — Мариус Мюллер Вестхаген, популярный певец Западной Германии. Его герой — восточноберлинский радиолюбитель, как и героиня Жулавского, одержим. Он рвется «на другую сторону», по другую сторону Стены. В его одержимости нет ничего политического. Он мыслит себя Моисеем и мечтает вывести свой народ из «заточения». «Моисей» ломится через контрольно-пропускные пункты на Запад и попадает прямиком в психушку, где «узнает ГДР изнутри». (Это известный прием диссидентов того времени — Западная Германия часто перекупала пациентов клиник, упрятанных туда за политические убеждения.) Ему тоже удается попасть на Запад, но он не рад: перед ним снова Стена, и этот народ тоже в «заточении». «Моисей» продолжает борьбу анахроничными методами. Библейская история предстает здесь фарсом. «Моисей» делает невозможное: переползает по Стене с западной стороны и бежит назад на Восток, шокируя не только восточных пограничников, но и видавшее виды Штази. Его вербуют, и он начинает метаться между Востоком и Западом, между двумя женщинами, перебегая туда-сюда через знаменитый тоннель под станцией Фридрихштрассе, который сотрудники Штази и пограничники называли «туннелем Хо Ши Мина». Но однажды происходит чудо: «Моисей» пишет свое имя на Стене — Moses, — делает непонятный жест, и вдруг Стена рушится. Берлинская стена впервые пала в фильме 1982 года, а из ее развалин вышел освобожденный еврейский народ под предводительством «Моисея». Видение не банальное для того времени. В фильме на секунду появляется еще один самородок — человек на дельтаплане, который хотел немного полетать над Стеной (в 80-е — один из вариантов побега), но случайно перелетает ее и пропадает. Простенький фильм формулирует здравую мысль: в разделенном городе всегда не хватает другой половинки. Пока стоит Стена, ни в жизни города, ни в личной жизни не разобраться. И, видимо, чтобы склеить эти половинки, герой забирается на Стену (которая в реальности достигала четырех метров двадцати сантиметров и заканчивалась покатой скобой) и идет по краю, балансируя между двумя мирами. Без этого придурковатого «Моисея» и улетевшего в неведомое дельтаплана вряд ли бы возникли ангелы «Неба над Берлином».

В 80-е на штурм Стены с западной стороны двинулись тысячи. Ее всеми средствами стремятся преодолеть. Стену стали разрисовывать, ее пытаются обежать, объехать или даже облететь. Появляются километры цветных граффити и бесконечные надписи. В середине 80-х разношерстная берлинская тусовка снимает сотни короткометражек. Их показывают в квартирах и небольших кинотеатрах, с ними ездят по стране. Позже их объединили в коллекцию «панковских» фильмов, снятых на Super 8: тут и критика потребительского общества, и оммаж Годару, и монтажные эксперименты. В фильме «Слон с Потсдамерплац» неподвижная камера несколько минут снимает машину и мотоцикл, которые наматывают бесконечные круги по грязи центрального пустыря города. В кадре — в левом углу — кусок Стены, в правом — цирк-шапито, тот самый, что появится в «Небе над Берлином». Город в фильме «3302» (режиссер Кристоф Доэринг) показан (изнутри-извне такси) как симфония огней, трасс, скоростей, сменяющихся гротескной галереей берлинских типов: панков и пенсионеров, девиц с шикарной грудью и мастурбаторов со шприцами, рабочих, клоунов и влюбленных. Но поэтические образы города имеют и свою цезуру: машина несколько раз упирается в Стену, затем выезжает из тупика и упирается в нее вновь и опять вплывает в море неоновых огней.

Одним из лейтмотивов кинодиалога со Стеной становится бегущий человек. Сто шестьдесят километров Стены предлагают какой-то невиданный супермарафон. В короткометражном фильме Хартмута Яна и Петера Винзерского «Берлинская лазурь» (1986) бегущий проигрывает: мускульная сила спортсмена ничто по сравнению с монотонностью и бесконечностью этого незыблемого задника. Фрагментарный и эклектичный язык «Берлинской лазури» впитал структуру множества художественных акций того времени, представив разные типы коммуникации со Стеной. Вера Штрауль поет арии с текстами из газеты «Новая Германия»; будто из средневековой эпидемии чумы попадает в Берлин («Стены из мяса» Йоахима Лодена) тележка, собирающая тела мертвых обнаженных, лежащих у Стены. Тьери Нуар — один из самых известных художников настенной живописи — к одному из своих красочных пейзажей с неведомыми зверушками монтирует в Стену писсуар на уровне человеческого лица. У Стены появляются китайцы с изображениями Великой китайской стены или голый мужчина в кольце полицейских, пытающийся своим криком разрушить Стену. Фильм заканчивается утопическим видением: с помощью зеркального приема Стена становится морем, а ее верхушка — линией горизонта между морем и небом. На этом фоне появляются девочки-близняшки, персонифицирующие идею взаимных отражений: Запада и Востока, неба и воды. Персонажи фильма пускаются в путешествие по этой кромке горизонта, попадают, проходя за Стену, в зазеркалье — на «восток».

Туда, на другую сторону, заглянул и режиссер Герд Конрадт в фильме Ein-Blick (1987). По всей длине Стены с западной стороны стояли наблюдательные платформы, и западные берлинцы могли наблюдать за жизнью другой части города. Конрадт подглядывал прямо из дома. Он поставил скоростную кинокамеру (цайтлупе) и в течение двенадцати часов — время фильма десять минут тридцать две секунды — снимал жизнь дома напротив, а также наблюдательный пограничный пункт — на Востоке. Жители стирали белье, кормили детей, смотрели в окно, сажали цветы. Время от времени взгляды одного из них или солдат у вышки попадали прямо в камеру, и режиссер фиксировал — уже в монтаже — этот момент псевдодиалога.

Попыткой как-то выбраться из транспортного и экзистенциального тупика Стены явились «Транзитные мечты» (1987, режиссер Хартмут Ян). Он продолжил «семейную линию» условного сюжета и, как это сделано в фильме «Берлинская лазурь», построил собственную версию Берлина на отражениях: западная и восточная части города представлены гротескной историей девочек-близнецов, разлученных еще в детстве. Две взрослые женщины меняются ролями, документами, мужчинами и профессиями, чтобы попробовать возможности другой жизни. Женщина с Запада делает невероятные ус-

пехи на швейной фабрике и вносит множество предложений по рационализации труда. В любви она тоже не отстает. На Западе ее сестре не так сладко: ее вынуждают обслуживать развлекательную индустрию и встречаться с сутенерами, подрабатывающими в шоу-бизнесе. «В это время» на Востоке в любительском театре ставят осовремененного Гёте и рисуют ню прямо на крышах домов. В фильме нет никакой озлобленности против ГДР, восточные немцы представлены с легкой иронией и почтительной заинтересованностью. Картина заканчивается реализацией «транзитной мечты». Псевдодокументальные кадры повествуют о разборке погранично-контрольных будок у Стены, журналисты берут интервью у пограничников, министры иностранных дел объединяют западных полицейских и восточных пограничников в единую полицию. А Стена, как оказалось, сделана кое-где из стереопласта, и ее запросто сметают. До падения настоящей Стены оставалось всего два года.

В том же году Вендерс снимает «Небо над Берлином», фильм о немецких катастрофах XX века. Ангелы — единственные, кто может воссоединить расколотое берлинское небо и пройти сквозь Стену. Фильм снимался с западной стороны, но здесь есть и сцена в «мертвой полосе» — между Стеной, куда обычно не ступала нога человека, если он не пограничник. Вендерс только года два назад признался, что попросил Томаса Пленерта, замечательного восточноберлинского оператора, снять для «Неба над Берлином» кусочек Берлина с востока — в районе парка Трептов; эти кадры в фильме остались. Через четыре года, уже после падения Стены, тот же оператор снял фильм «Стена» о демонтаже монструозного объекта, ставший абсолютной классикой документальных свидетельств о тех днях.

Одним из пиков полуспортивного энтузиазма «покорения» Стены стала необычайная велосипедная поездка. Режиссер Синтия Бит, уроженка острова Фиджи, много лет прожившая в Берлине, предложила Тилде Суинтон, только что прославившейся в фильме Джармена «Караваджо», сесть на велосипед и проехать вдоль Стены. Так возник получасовый фильм «На велосипеде вдоль крепи» (1988). Суинтон никого не играет, просто едет вдоль Стены — цементной рамы, в которую жестко вправлен Западный Берлин. Катайся не накатаешься — хоть все сто шестьдесят километров! Суинтон не соревнуется со Стеной, а «гуляет сама по себе»: читает какие-то предупредительные таблички типа: «По правому берегу реки проходит граница»; бормочет: «Ах стена, ты стена, хорошо бы ты разрушилась сама собой и люди через тебя перешагнули бы», пыхтит, как паровоз: «I'm a wall train»; заезжает в шотландский гарнизон английских войск, слушает волынку, сидит на лугу, поднимается на специальные вышки, чтобы посмотреть на Восточный Берлин, кормит рыбок и заканчивает путешествие у Бранденбургских ворот, вдоль которых тоже проходит Стена. Смотрит на ворота, перекрытые Стеной. Это немудреное — но очень увлекательное — путешествие кажется настолько неправдоподобным, что Берлинская стена представляется сюрреалистической уловкой (или декорацией) кинопространства. Можно даже вообще не знать, по какому городу едет Суинтон. Стена все равно предстает здесь сгустком, уплотнением пространства, неподвластным разумению. Стена больше и сильнее человека. Иногда кажется, что Тилда вот-вот выедет на земляничную поляну и начнутся сны из фильма Бергмана. И все же я бы назвала этот фильм «стено-графией» — жанром, который годится только для съемок Стены, причем один раз. Впрочем, Тилда Суинтон снова села на велосипед в Берлине, но спустя двадцать один год...

Хроники текущих событий

Абсолютно неожиданное, хотя долго назревавшее падение Стены снимали сотни документалистов (подавляющая часть с западной стороны и с западной перспективой). 9 ноября 1989 года были отсняты километры пленки. После объединения Германии хлынула лавина «Хроники Стены», фильмы о ее строительстве и истории. Сняты сотни интервью и портретов, назову лишь «Па-

дение Стены» (1989, Spiegel TV), «Хронику объединения» (1991, режиссер Гюнтер Криппендорф), «Одна немецкая история: Мы пробили стену» (1990, режиссеры Гитта Никкель, Вольфганг Шварце, DEFA / ZDF), многосерийное «Последнее лето ГДР» (Spiegel TV).

Документальная хроника на время вытеснила кинематограф, материалом которого было разделенное немецкое прошлое. В этих хрониках есть кадры, знакомые каждому немцу, они стали иконами массового сознания: бегущий через колючую проволоку солдат, женщина, выпрыгивающая из окна, последние беженцы, женщина, машущая платком своим восточным соседям, и знаменитые кадры 9 ноября на мосту Борнхольмер: именно здесь впервые «открыли» Стену. Из всей хроники, которую я увидела за многие годы («Трабанты», едущие по Курфюрстердам, западные люди, целующиеся с восточными, слезы, толпы ошалевших от счастья лиц, растерянные пограничники, люди на Стене), меня не отпускает одна сцена. Бранденбургские ворота в отдалении: проход закрыт. Стоит толпа, и несимпатичная пожилая женщина причитает, как на похоронах: «Пустите меня к воротам, я уже двадцать восемь лет хочу просто пройти! Я только туда и обратно!» — и заходится в истерической «спирали». Камера снимает лица молчащих пограничников, в которых уже нет ничего военного. С другой стороны молчит толпа, и вдруг кто-то говорит: «Пустите ее». Офицер-пограничник берет женщину под руку, как престарелую мать, и идет с ней сквозь сероватую дымку некачественной пленки навстречу Бранденбургским воротам.

Режиссер и художник Юрген Беттхер и оператор Томас Пленерт сняли целомудренный и лаконичный документальный фильм «Стена» (1990). Стена не сразу строилась и «пала» не в один день — съемки шли с ноября 1989-го по март 1990-го, — и она представлена как огромное ископаемое существо. Но, умирая, она вдруг оживает. Фильм смещает хронологию событий: первые кадры — Стена на свалке за городом. Расчлененные бетонные блоки стоят в слегка холмистом ландшафте, над ними кружит воронье, на блоках — какие-то изображения и призывные надписи. В картине нет громких сцен. Глаз камеры — один из тысяч возможных... «Центр событий» тоже смещен: хотя Стена настолько длинная, что центр ее — повсюду.

Режиссер оказывается среди тех, кто как будто совершенно сознательно не увидел «главное». Он наблюдает за умиранием Стены, как за гибелью огромного зверя, в изумлении рассматривая части его тела. Люди ведут себя странно: пластика обращения со страшным монстром очеловечена. У Бранденбургских ворот женщина прикладывает ухо к Стене, словно к животу беременной. Танцовщица в легкой тунике проникает в нейтральную полосу, где «в застенке» все еще стоят пограничники ГДР, и танцует откровенно эротический «дуэт со Стеной». Всюду фланируют туристы, дети прогуливают школу, японки простукивают бетон молоточками, робкие старики Восточного Берлина заглядывают в окошки-дыры, образовавшиеся в Стене. Беттхер фиксирует и зарождение сувенирной мании, и неожиданные топографические открытия в центре города: Стена становится пористой, можно смотреть в просвет — обнажаются площади, открываются неожиданные перспективы, люди с пакетами из супермаркета гуляют по мертвой полосе. Гуляют там, где всего месяц назад в них стреляли.

Сцена открытия Бранденбургских ворот снята не с западной стороны, где стояли сотни камер, а с восточной. Мы оказываемся в толпе журналистов. Корреспондент CNN повторяет, как мантру, свой короткий текст: «Сегодня открывают Бранденбургские ворота. Раньше это были ворота в никуда. Теперь Восточная Германия знает, куда ведут эти ворота». Во время знаменитого концерта Pink Floyd, когда звучала композиция The Wall, камера находилась на крыше одного из соседних домов, и пока толпа внизу ждет концерт, мы наблюдаем за размеренной работой трубочистов, орудующих в дымоходах.

Между частями Стены еще несколько месяцев стояли не знающие, что им делать, пограничники. С западной стороны приходили толпы, пробирались

«Архитекторы», режиссер Петер Кахане

Фото: Криста Кефер

на нейтральную полосу через дыры на экскурсии. Кто с собачками, кто с дамами-коллегами по работе, кто с друзьями-рокерами. Но одним из самых сюрреалистических путешествий этого фильма стал спуск в метро «Потсдамерплац», закрытом уже почти тридцать лет. Выход с этой станции попал в мертвую зону Стены. Здесь дежурят солдаты, которые и отпирают потайную дверь — вход на платформу одной из центральных станций города. Мы оказываемся в огромном полуразвалившемся вокзале с несколькими перронами. Мимо проносится западноберлинский поезд. Впервые он сможет остановиться здесь только через несколько месяцев: в берлинском метро были десятки таких станций-призраков, через них проезжали, но не останавливались поезда.

Единственное, что режиссер инсценировал, — это демонстрация кинохроники. Он проецирует парады кайзера, фашистские марши, эпизоды войны и съездов социалистической партии на рыхлую серую поверхность Стены, как на экран. Случайные прохожие останавливаются, завороженные зрелищем, а сверху со Стены наблюдают эти гипнотические сеансы советские и восточногерманские солдаты.

Одновременно со «Стеной» был сделан вдвойне уникальный фильм. Во-первых, его снимали с вертолета, во вторых — с восточной стороны, — пандан к велосипедной поездке госпожи Суинтон. Называется он Mauerflug — «Полет над стеной» (весна 1990). Но тут игра слов: «Flug» («полет») и «Flucht» («полет» и «побег»). Оператор Петер Гертнер договорился с советскими пилотами и получил разрешение пролететь на вертолете Ми-8 над Стеной на высоте пятидесяти метров. Они стартовали над Сецилиенхоф в Потсдаме — там, где был решен раздел Германии. Перелет на вертолете охватывает не всю Стену, а лишь три четверти, но зрелище, открывающееся взору, впечатляет: поля, улицы, реки, мосты разделены двойной рамой Стены. Прошло всего несколько месяцев после «падения», а Стена еще почти всюду стоит, только в некоторых местах зияют дыры. Открыты пропускные пункты, но тотальный демонтаж еще не начался. В мертвой полосе между двумя Стенами прогуливались семьями, мамы даже толкали коляски. Пятнадцать лет никто не интересовался этими съемками.

Какая Стена?

Много лет в Германии практически не было хорошего кино о жизни в ГДР за Стеной. Исключения редки. Фильм «Архитекторы» (1990, режиссер Петер Кахане) посвящен тому градостроительному тупику, в котором оказался Восточный Берлин. Даниэль Бреннер, уже немолодой архитектор, после долгих лет бездействия получает заказ на строительство культурного центра и собирает команду энтузиастов. Их утопический проект душат со всех сторон — планами производства, линией партии, унифицированными представлениями. Надломленных и без того людей ломают навсегда. Кризис ГДР здесь представлен как тотальный: лучшие головы не находят применения, рушатся семьи, а сам архитектор в финале упирается в Бранденбургские ворота, окольцованные Стеной. Здесь он надеется «просто» увидеть свою дочь, уехавшую на Запад с матерью. Но их разделяют двести метров: и он видит лишь цветное месиво туристов.

В Берлине эпохи разделения только канализация и небо оставались общими, хотя с небом было тоже не так просто. Через канализационные подземные ходы часто бежали. С этого начинается фильм «Обещание» Маргареты фон Тротта (1994) — любовная история, разрушенная Стеной. Действие происходит осенью 1961 года, когда бежать еще пытались многие. В августе перекрыли все: метро и реки, автобусное сообщение и почту. «Общенемецкое дерьмо — вот, что нас объединяет», — умозаключает один из персонажей. Группа студентов бежит через канализацию в Западный Берлин. Софи попадает на Запад, ее возлюбленный Конрад остается на Востоке. Вся его жизнь — борьба со Стеной и надежда на воссоединение, но ему не везет. Когда через семь лет возлюбленные оказываются в Праге, в город входят советские танки, и герои возвращаются на исходные позиции. На протяжении многих лет он встречается со своим сыном, живущим на Западе, его унижают на работе, а в конце концов уничтожают блестящую карьеру астронома. Но когда на улице однажды он слышит шум, видит, как тысячи людей бегут к Стене, Конрад спрашивает соседа: «Что случилось?» «Стену открыли!» — торжествует сосед. «Какую стену?» — недоумевает Конрад.

К середине — концу 90-х в берлинской культуре и постепенно в кино нарастает интерес к ГДР. Этот интерес прозвали «остальгией». Но это была ностальгия не по социализму и его идеологии, а по прошлому, с навсегда ушедшими запахами, обоями в оранжевый кружочек, маминым туфлями на платформе, колыбельной из «Спокойной ночи, малыши» и портретами чужих, но таких «родных» дядей на Стене. Так возникла мода на гэдээровское прошлое. Одним из самых успешных фильмов стал «Гудбай, Ленин!», а самым нашумевшим — «оскароносная» «сказка» «Жизнь других» (о перерождении сотрудника Штази).

Двадцать лет спустя

Может, и не сама Стена, а шрам от нее стал сейчас, двадцать лет спустя, почти лирическим объектом. Начался настоящий кинобум, исследующий следы Стены в топографии и судьбах людей. Синтия Бит этим летом повторила эксперимент с Тилдой Суинтон и сняла полнометражный фильм. На этот раз Тилда едет вдоль несуществующей Стены: «Вдоль невидимой крепи». Снимаются римейки и портреты, даже учебные мультфильмы (например, «Замурованный»), игровое кино. Но, видимо, время тоже играет свою роль для «новейшей» хроники. Самым загадочным персонажем истории падения Стены был тот, кто все время находился на виду — гэдээровский пограничник, простоявший на посту много месяцев после ее падения.

Матиас Блохвиц только сейчас решил показать свой фильм. Двадцать лет назад он снимал пограничников, на которых обрушились многотысячные толпы с обеих сторон («Прорыв границы'89»). Правительство ГДР их просто забыло, а приказ стрелять никто не отменял. Блохвиц брал интервью у сол-

дат и командиров и фиксировал процесс, который редко с такой внятностью можно наблюдать в кино: как задавленный исполнением долга военный становится человеком.

Пожалуй, самым впечатляющим фильмом последнего времени стал «Кролик по-берлински» (2009, режиссер Бартош Конопка), сделанный в лучших традициях мокьюментари. Фильм представляет историю Стены как историю поддержания небывалой популяции кроликов. Он начинается почти «дюреровским» кадром: огромным глазом кролика. Вот только что в нем отражается? Фильм мог бы называться «Глазами кролика». Он основан на реальном материале: в полосе отчуждения Берлинской стены — за колючей проволокой, заборами с постоянным током, на зеленых газонах и песчаных дорожках — расплодились кролики. Ко времени падения Стены их было около сорока тысяч, о чем еще долго писала желтая пресса Берлина по обе ее стороны. Отсутствие хищников, доступный корм, противотанковые ежи, отбрасывающие в жару приятную тень, под которыми можно рыть норки, — кролики оказались в ситуации полной защиты, в бесконечном «застенке-заповеднике». Но вот незадача: детям до шестнадцати фильм смотреть нельзя. Мои дети решили, что Хонеккер — защитник животных. Хотя и взрослому человеку уже трудно разобраться в этой археологии и зоологии, в том, что тут правда, а что вымысел.

На пустыре Потсдамерплац после войны горожане разбили огороды, куда потянулись и кролики. Сначала люди стали строить заборы, защищая свои овощи от нападения, потом появились люди в военной форме и возвели Стену. Кролики пытались выбраться, но Стена была и с другой стороны. Они бежали долго-долго и, пробежав больше ста километров, снова вернулись на луг под названием Потсдамерплац. Таков незамысловатый зачин очень остроумной картины, где многолетняя хроника Стены — известнейшие трагические кадры побегов — смонтирована с кадрами из шотландского документального фильма о кроликах и множеством интервью. Бывшие гэдээровские пограничники рассказывают о «мирном сосуществовании кроликов и пограничных войск», кадры убийства перебежчиков сопровождаются интервью знатного охотника: «Стрелять было запрещено, я имею в виду... в кроликов».

В этом фильме Берлин изнутри мертвой полосы предстает большим зоопарком, «страной кроликов». Такой гротеск очищает нынешнюю годовщину от юбилейной патетики и ироническим жестом возвращает зрителя к чудовищной реальности Берлинской стены.

Вскоре на экраны выходит документальный фильм «Где же Стена?» По замыслу — «чистая археология». Режиссер Штефан Паннен сопровождает японского фотографа Такахису Мацууру в поисках того, что осталось от Стены. Он находит людей, которые строили Стену, и тех, кто ее сносил. Он показывает, как ее разобрали на сувениры, как Стена разошлась по миру.

Берлинский шрам затягивается. Там, в конце Бернауэрштрассе, где Стена резко поворачивала и где на восточной стороне был Клуб народной солидарности, теперь дешевый и вкусный тайский ресторан. А дальше — Мауэрпарк, Парк Стены, одно из любимейших мест берлинской молодежи — с блошиным рынком и круглосуточными стихийными аттракционами. На другом конце Бернауэрштрассе, как на другой планете, — мемориал «Берлинская стена» — ее кусок, капелла и музей. Если подняться на платформу музея, открывается вид на сегодняшний Берлин — на телебашню на Александерплац, незастроенную улицу Бернауэрштрассе, на которой была Стена, и стройку вдали. Там возводят центральное здание Bundesnachrichtendienst — службы безопасности, переезжающей из глухой провинции в объединенный город. Традиции шпионского кино, снятого на этой улице, оживут — и начнут снимать новые фильмы.

Благодарим Progress Film-Verleih за предоставленные иллюстрации.
Все фильмы — в Progress Film-Verleih на DVD в Icestorm.

ИРИНА РУБАНОВА

Польское кино: фестиваль и кинематография

ГДЫНЯ-2009

«Кролик по-берлински», режиссер Бартош Конопка

Сюжет таков: на сверхкрупном, «телевизионном» плане возникает мордочка то ли суслика, то ли белки, то ли, может быть, крыски. Словом, симпатичного грызуна с черной бусиной глаза. Оценив ситуацию как безопасную, неведома зверушка выбирается из ямки, крупный план сменяется средним, становится ясно, что перед нами вполне безобидный кролик, рыженький, как положено, с ушами торчком. И, как положено, беспечно плодовитый: следующий план — необозримо общий — являет нам кочковатое поле, изрытое бесчисленными ямками-норами, из которых на волю выпрыгивают десятки зверьков, похожих на мягкую детскую игрушку. Все вместе очень походит на старый добрый «научпоп», тем более что и дикторский голос настойчиво уведомляет о чрезвычайно разросшейся популяции кроликов, облюбовавшей в качестве среды своего обитания Потсдамерплац. А Потсдамерплац, если кто не помнит, — это участок «полосы смерти» близ Стены в Восточном Берлине, превращенный войной и соединенными усилиями местной и оккупационной властей в корявую зеленую пустыню с остовом могучего собора на горизонте. И тут уже в имитацию всегда поучительного, временами захватывающего научно-популярного фильма вступает исторический саспенс.

К чему потчевать зрителя общеизвестной информацией? Кто не знает, что осенью 1989 года по договоренности Горбачева, Буша и Коля Стена была снесена. Этот акт облекся спонтанными символическими формами, почти дионисийскими играми нового времени. В фильме «Кролик по-берлински», о котором здесь речь, нет многомиллионной эйфории, нет симметричного кроличьему человечьего множества, бушующего воистину исторической ра-

достью. Да его там и заподозрить трудно, потому что произошедшее показано одним-единственным планом: кусок раскуроченной стены, рядом с проломом — горка колотых панелей с остатками граффити, а в проломе застывшая в растерянности пожилая пара. Это наверняка восточные немцы, «осси». Послушно не переступая запретную линию, они молча смотрят с Востока на Запад. В фильме режиссера Бартоша Конопки (год рождения 1972) история представлена с перспективы кролика, или, точнее, кроличьих масс. В этой метафоре столько же шутки, сколько сочувствия и понимания, что исторический прогресс, в том числе мирный, питается своими жертвами.

Потом являются егери, отлавливают ушастых, засаживают в ящики с прорезями наподобие решеток. То-то был праздник для берлинских домохозяек и рестораторов, каждый/каждая на свой лад приготовили кролика по-берлински из десяти тысяч тушек.

В июне «Кролик...» получил главную премию Краковского фестиваля. Вместе с несколькими другими участниками того смотра был представлен в Гдыне.

Всего же, помимо четырех основных программ нынешнего фестиваля, я насчитала 14 (!) сопутствующих. По-моему, неслабо для страны с населением в 38,6 миллиона жителей.

К слову сказать, в основном конкурсе Гдыньского фестиваля был еще один фильм, действие которого разворачивается на фоне тех же событий. В «Свинках» Роберта Глинского, до того участвовавших в Карловарском фестивале, нет Берлина, нет Стены, но есть польский городок на границе — тогда еще с ГДР. В конце 80-х его жителям представилась возможность сначала ездить туда-сюда лишь по предъявлении документов, а потом куда хочешь вообще без предъявления. Все получилось еще хуже, чем с кроликами. Приграничная торговля, для поляков одна из немногих возможностей заработать, заглохла. Но зато неназванная в картине географическая дыра превратилась в Эльдорадо для немецких педофилов, приезжающих нанять на ночь по дешевке (демпинг!) польских мальчиков. Странным образом в Гдыне вместо «Оды к радости» («Обнимитесь, миллионы!») пропели известную песню «Свобода, б.., свобода». Но это, я думаю, вышло ненамеренно.

В июле 2009 года Польша отпраздновала двадцатилетие первых свободных выборов. На фестивале, правда, не так впрямую, как сказкой о кроликах и чернухой о свинках, этой дате принесли несимволическую дань главными фильмами программы. Но сначала о самом фестивале.

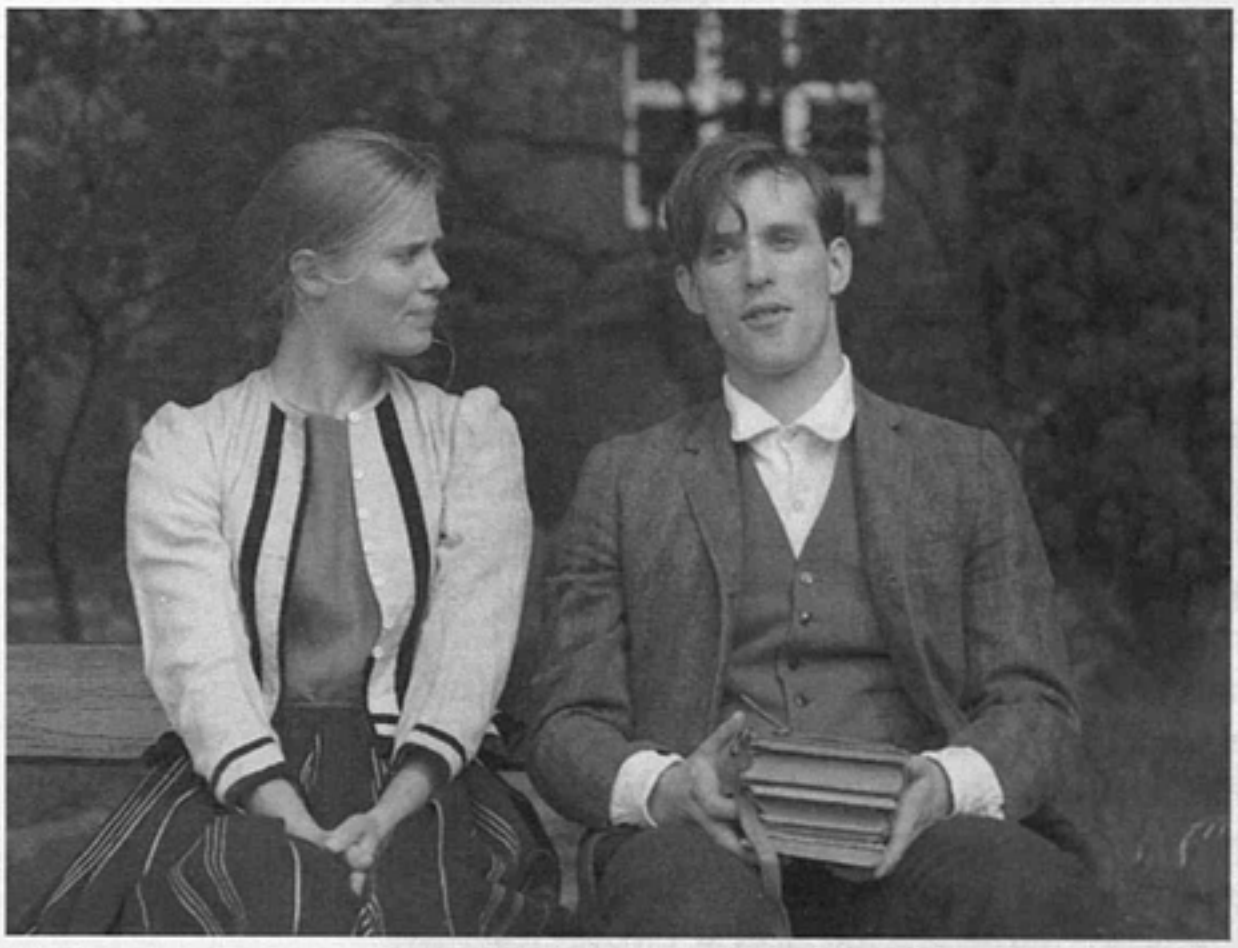
Фестиваль. В моем восприятии нынешний фестиваль — самое бесспорное достижение польской кинематографии.

О фильмах-участниках можно сказать разное, они могут нравиться и не нравиться, хотя профессиональный и интеллектуальный уровень картин-лидеров завидно хорош. Но сам фестиваль так продуман в замысле, так отточен в исполнении, развернут на такое большое количество участников и зрителей, так органично вовлекает в свою работу представителей центральных и местных властей, что к нему, как к магниту, притягиваются культурные инициативы, на первый взгляд не имеющие прямого отношения к кино.

Так, в Гданьске, расположенном в двадцати километрах от Гдыни, в день открытия фестиваля состоялась закладка фундамента театра, ровесника лондонского «Глобуса». Театр располагался в центре средневекового города с XVI века, на его сцене играли многие заезжие труппы. И над «Глобусом», и над гданьским (или данцигским) театром история потрудилась так старательно, что вовсе стерла их с лица земли. Между тем уже много лет в Гданьске ежегодно проходит Международный шекспировский фестиваль, патронат над которым осуществляет Принц Уэлльский. И вот местная власть взяла на себя реконструкцию здания, а Анджей Вайда, начинавший в Гданьске карьеру театрального режиссера, поставил на сказочно прекрасной ренессансной площади города — у фонтана Нептуна — шекспировский праздник.

В отличие от подобных смотров в других странах, в том числе и у нас, польский фестиваль исторически возник снизу. В начале 70-х тогдашний председатель Союза кинематографистов Ежи Кавалерович, занимавший заметные посты в партийной иерархии, продавил в верхах согласие на общенациональный кинофестиваль, организаторами которого выступили на равных государство и Союз кинематографистов. К благому делу присоединилось и телевидение: в первые годы в рамках фестиваля существовал отдельный конкурс телевизионных фильмов. Смотр в Гдыне стал в Европе вторым после венгерского национальным par excellence кинофестивалем.

Что такое национальный фестиваль и зачем он нужен, если фильмы и так выходят в прокат, а зрители ходят на отечественные картины? Число посещений отечественных хитов в абсолютном долларовом пересчете в Польше превышает рекорды наших «Дозоров» при населении, как было сказано, почти втрое меньшем нашего. Но художественное руководство фестиваля полагает, что и уже показанные фильмы нужны для общей панорамы национальной продукции. Включенные в нее, они приобретают дополнительную подсветку, впрочем, как любой другой отдельный фильм в сопряжении с целым. Отбор формируется не по принципу показана или не показана картина до того, а исходя из целостности представления о текущем состоянии кинематографии. Только она может предъявить зрителю, да и самим создателям, схождение или, напротив, разнобой творческих поисков. Так, на фестивалях конца 70-х (тогда они еще проводились в Гданьске) один за другим предстали фильмы, в которых социальная отзывчивость воплощалась в новой, непривычно деловитой поэтике. Фальк в «Распорядителе бала», Холланд в «Провинциальных актерах», Заорский в «Матери Королей», Киевский в «Индексе», Кесьлёвский в «Кинолюбителе», ну и, конечно, Вайда и Занусси соответственно в «Человеке из мрамора» и «Защитной окраске» взломали когда писаное, когда неписаное, но всегда обязательное для государственной культуры социализма правило «да» и «нет» не говорить. Они высказали свое «да» и свое «нет», хотя и не во всей полноте, как хотелось бы им и их зрителям. И назвали свое дело «кино морального беспокойства»[1].



«Город на море», режиссер Анджей Котковский

С введением военного положения в 1981 году фильмы с этой этикеткой отправились прямиком на полку. Туда же отправились не успевшие попасть на экраны «Случай» Кесьлёвского и «Допрос» Бугайского. К нам и в эпоху гласности, и позже этот пласт польского кино так и не дошел[2]. (Интересно, что единственная из всех «беспокойных» картин, «Кинолюбитель», была не только принята в конкурс Московского кинофестиваля 1979 года, но и получила Золотой приз. Не потому ли, что, лишенная поддержки родственных ей работ, лента Кесьлёвского лишилась своей почти бунтарской энергетики и бы-

[1] Подобная тенденция наметилась тогда и в нашем кино: ранние фильмы Иоселиани, Миндадзе — Абдрашитова.

[2] Покойный Мирон Черненко утверждал, что непоказ в Советском Союзе и России «Человека из мрамора» причинил урон нашему кино, лишив его примера полноценного социального высказывания с экрана.

ла у нас воспринята чуть ли не как жанровая история о рабочем пареньке, помешанном на художественной самодеятельности?! Контекст — великое дело.)

Спустя почти двадцать лет нечто подобное наблюдалось на минувшем фестивале: значительное количество картин при совершенной стилистической непохожести отчетливо резонировали между собой. Может быть, свершилось, и участники 34-го фестиваля стали свидетелями рождения явления, которое, по давней формуле известного критика, будут когда-нибудь называть «кино морального возрождения»? Однако тут на всякий случай следует подуть на воду.

В Польше только недавно столкнулись с одной болезненной фестивальной проблемой — отбором, отсечением неподходящих для конкурса работ. Деваться некуда: годовая продукция бурно растет (в нынешнем году снято 40 картин) — приходится выбирать лучшее. А ведь фестиваль делает не государство и не дядя меценат. Это общее детище, и член Союза кинематографистов, учредителя и соорганизатора фестиваля, не желает вникать, почему его опус не пригоден для состязания или хотя бы показа. Тут не спишешь ответственность на «коллективный разум» отборочной комиссии. Ответственность должен брать на себя художественный директор фестиваля и только он.

Помимо критериев качественности и девственной нетронутости перед национальным фестивалем типа Гдыни, Будапешта или Сочи всегда стоит еще один проклятый вопрос: показывать ли только авторские работы или наряду с ними включать в программу популярные жанры? Мне кажется разумной концепция программирования Гдыньских фестивалей, основанная на простом принципе: и артхаус, и мейнстрим подлежат критерию оценки. Расхристанность иных авторских опусов не есть показатель их инновации, как не есть знак качества количество посещений сляпанных из замшелых штампов так называемых популярных лент. Правда, однако, в том, что жюри на всех фестивалях предпочитает не обращать внимание на коммерческий продукт. Но суд жюри — это совсем другая песня. Его вердикт на последнем фестивале в Гдыне, на мой взгляд, — это вызов, концепт, а не отражение объективной картины.

Объявив таким образом интригу, обратимся к программе.

Программа. В этом году в основном конкурсе было 24 фильма (в их числе 14 дебютных) и 10 картин — в панораме современного польского кино. Кроме того, параллельно работали еще два конкурса — независимого кино и студенческих этюдов. Такое изобилие кинопродукции в стране, где нет ни нефти, ни газа, ни вообще чего-либо, что можно добывать и сбывать за доллары, кажется непостижимым, если не знать, что в 2005 году в результате долгих и настойчивых трудов кинематографистов в согласии с руководством соответствующего ведомства сеймом было принято новое документа о кинематографии. Русский кинематографист может воспринять текст этого документа только как утопию, но фестиваль предъявил первые результаты его воплощения в жизнь.

Положение предоставляет полную творческую и организационную свободу производящим и прокатывающим структурам, определяет принципы финансирования всех звеньев системы — от производства фильмов до их проката в стране и за рубежом, строительства и модернизации кинотеатров, введения в школьные программы обучения истории и эстетике кино (подготовка преподавателей, выпуск на DVD так называемой школьной видеотеки), расширения национального киноархива и создания региональных фильмотек, совершенствования системы авторских прав на новые произведения и произведения, сделанные, как здесь говорят, еще «при коммуне». И т.д., и т.п. Главное — и самое понятное нам — Положение 2005 года четко называет источники финансирования: помимо раз и навсегда оговоренного государственного бюджета это также отчисления в размере полутора процентов от показа фильмов по всем типам телеканалов, от продаж дисков и наконец частичные налоговые послабления для тех, кто вкладывает деньги в кинопроизводство. В такой ситуации главной фигурой производства становится продюсер. У человека из Москвы автоматически возникает сакраментальный вопрос: а откат? Какой про-

цент списывается на него? Тут, надо признаться, за многие десятилетия моего общения с польскими коллегами я впервые услышала вполне инфантильный лепет: зачем же отдавать кровное дяде или — упаси боже, католики всё же! — класть себе в карман, когда система законодательно прозрачна, каждый участник процесса на любой стадии может проверить куда, зачем и сколько. Элементарно, Ватсон.

Таким манером, благодаря пусть и не до конца завершенным реформам Бальцеровича и сплоченности ведущих кинематографистов, польское кино дорулило до нынешней райской своей жизни. И представило на суд и обозрение то, что его волнует.

«Реверс», режиссер Борис Ланкош

А волнует его — о диво! — снова прошлое. Прошлое, тогда еще недавнее — война, оккупация, Варшавское восстание, — вызвало к жизни ранние фильмы Вайды, Мунка, Кавалеровича, то есть явление, которое называется «польской школой кино». Прошлое, уже по преимуществу седое, легло в основу блокбастеров 60-х годов — «Фараона», «Рукописи, найденной в Сарагосе», «Пепла» по Ст.Жеромскому, бравурных экранизаций Сенкевича, выполненных Ежи Гофманом. «Третье польское кино», как иногда именуют творчество Занусси, Сколимовского, Лещинского, а до них еще польский период Поланского, не знало прошлого времени. Оно и не интересовало этих режиссеров, как поначалу не интересовало оно «кино морального беспокойства».

Новый век внезапно снова обратил умы и чувства художников вспять. Причем этот императив оказался насущным не только для тех, кто уже снимал такие картины (например, для Вайды, почти пятьдесят лет дожидавшегося момента, когда сможет сделать фильм о катынском преступлении), но и для несравненно более молодых кинематографистов и даже для дебютантов. Сопоставляя с нашим кино или, скажем, с кинематографом Чехии, можно только удивляться коллективному порыву поляков в этом направлении. Заинтригованная, я не поленилась составить хронологическую табличку, исходя из времени действия происходящего на экране.

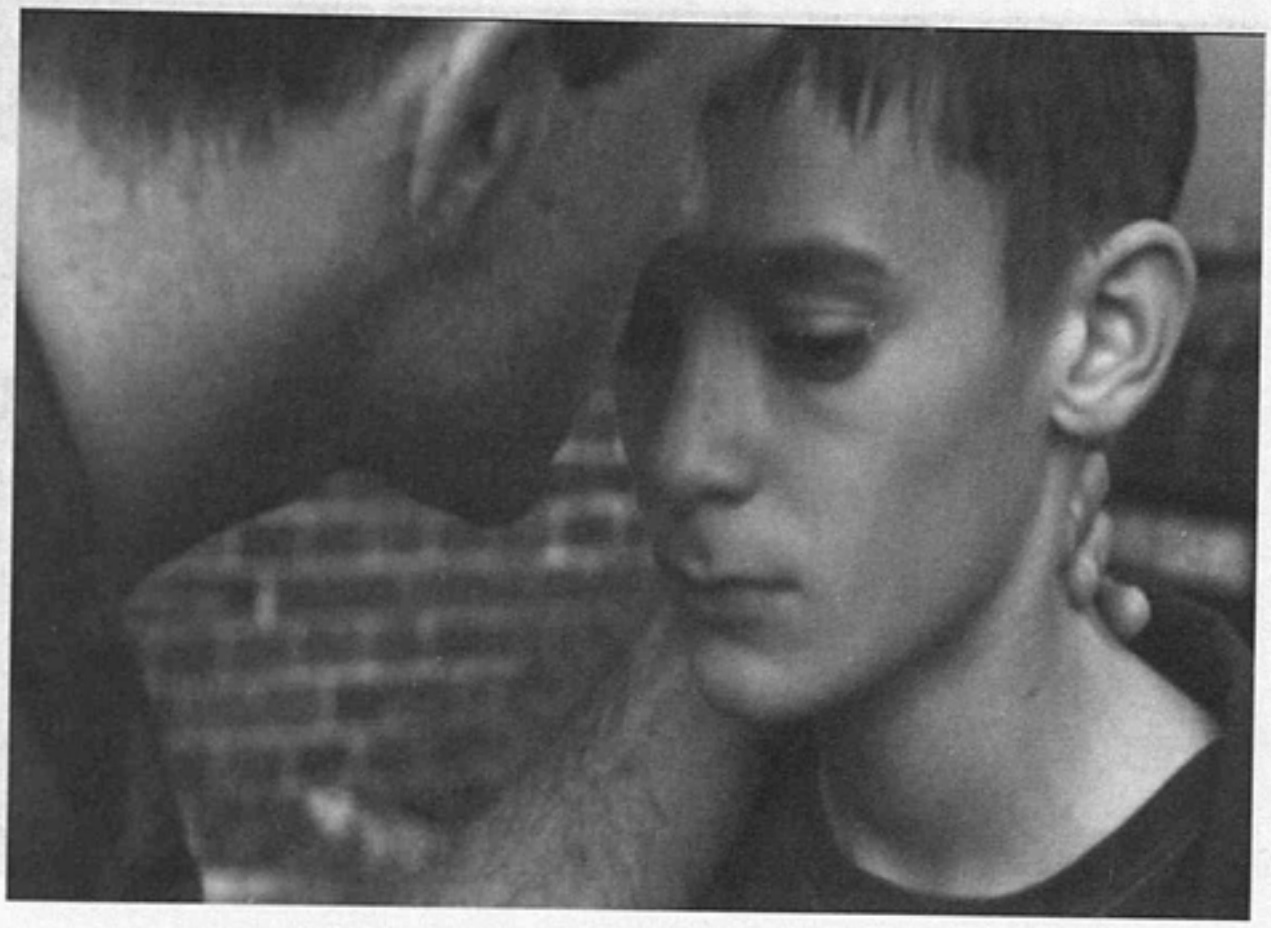
Фильмы. Самый ранний сюжет датирован XVIII веком. Это дорогой польско-словацкий фильм-повесть «Яносик. Подлинная история» о легендарном Яносике, за которого, как древние греки за Гомера, бились чехи, поляки и словаки. Яносик сражался против Габсбургов в армии Ракоци, а после поражения последней примкнул к вольным разбойникам. Не станем задерживаться на этой картине , потому что ничего более несуразного Агнешка Холланд (на этот раз со своей дочерью Касей Адамик) до сих пор не делала.

Из восемнадцатого столетия без промежуточных остановок зрителей перенесли в прошлый век.

В картине «Город на море», экранизации популярной в 30-е годы прозы Станиславы Флешаровой-Мускат, речь идет о строительстве порта при небольшом рыбацком поселении под названием Гдыня. Благодаря порту и созданной вокруг него инфраструктуре в 1926 году поселение получило статус города. Режиссер среднего поколения Анджей Котковский снял добротный костюмный, немного стилизованный под фотографию 20-х годов фильм без

особых претензий на глубокомыслие и высшую художественность, но зрительский успех его работы не поддается описанию.

К теме второй мировой войны, всесторонне описанной польским кино, добавляются все новые и новые проблемы. В парадокументальной «Истории Ковальских» — оккупация, 1942 год, небольшой городок под Радомом, польская семья укрывает своих соседей евреев. Прознавшие об этом гитлеровцы сжигают заживо спасателей, спасаемых и еще полгородка. Одним из авторов этой строгой картины является журналист и историк, сотрудник Института народной памяти (аналог нашего «Мемориала», с той разницей, что это государственная организация) Мачей Павлицкий, его соавтором — Аркадиуш Голенбевский. Картина задумана и осуществлена как реконструкция реального события, а исторически реальная же фамилия в названии является самой распространенной польской фамилией, как у нас, например, Ивановы. Так что перед нами конкретный эпизод и многозначное обобщение.



«Свинки», режиссер Роберт Глинский

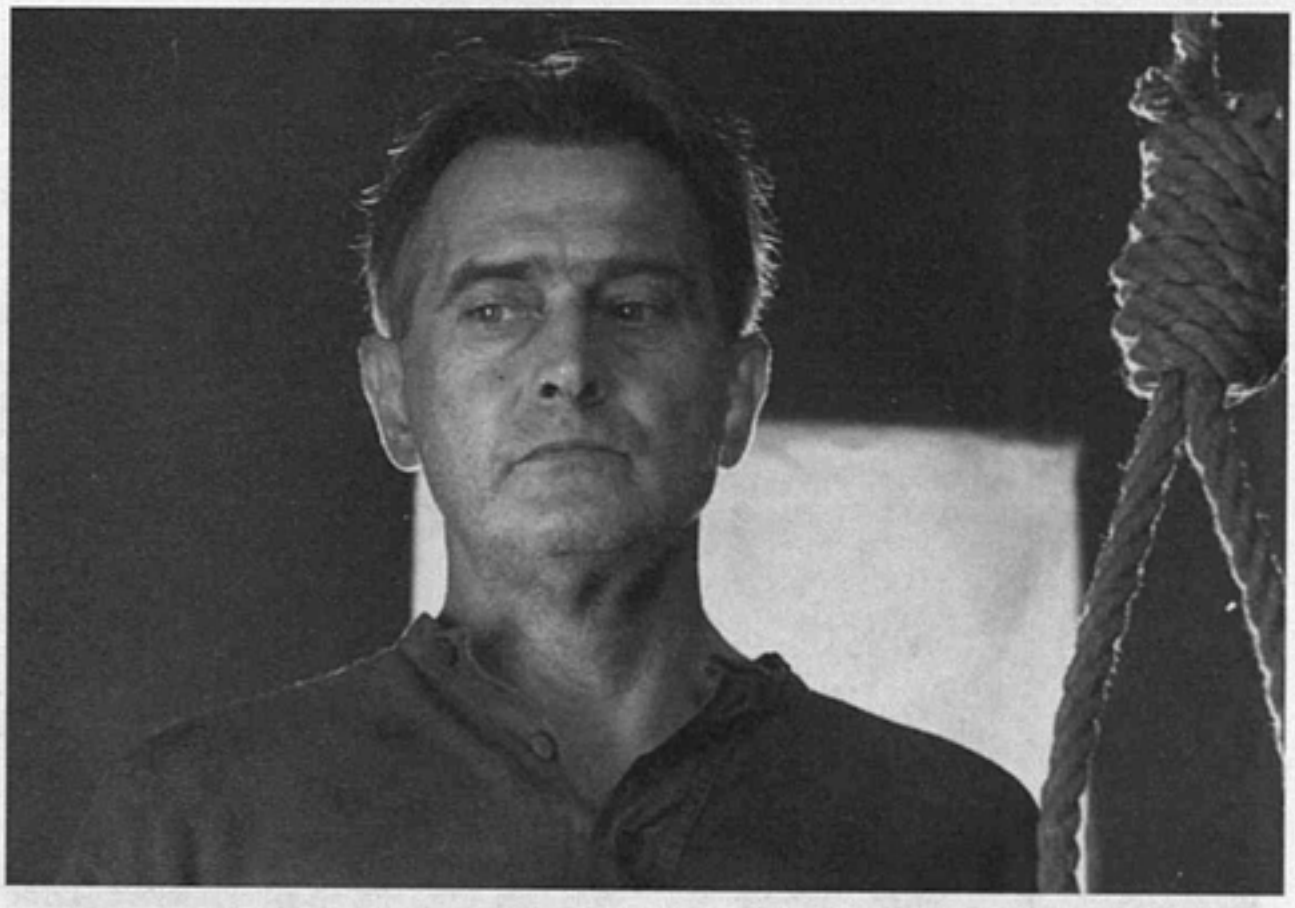
Я думаю, что этот фильм сделан из потребности смыть клеймо антисемитской страны, бытующее в обыденном, преимущественно еврейском сознании. Она не более антисемитская, чем Украина, Франция или, скажем, Россия. Да, описаны десятки случаев, когда коренное население выдавало оккупантам расово чуждых сограждан. Да, историки знают о волне погромов, прокатившихся по стране сразу после освобождения. Да, в памяти нынешних поколений жива «антисионистская» зачистка 1968 года, которую организовали и осуществили тогдашние руководители партии и правительства. С нее началась многотысячная эмиграция. Сейчас во многих польских работах можно прочитать о том, что инициатива кампании исходила из Москвы, где болезненно прореагировали на победу Израиля в Шестидневной войне и безумно напугались Пражской весны. Гордые поляки сделали под козырек и тем очень замарали свою репутацию.

В программе Polonica на фестивале участвовала американская картина об Ирене Сендлеровой, невероятной женщине (она только недавно умерла), которая с группой единомышленников спасла две с половиной тысячи детей из варшавского гетто, поручая их заботе польских семей, а те, в свою очередь, бесстрашно принимали ее на себя. Те, кто побывал в музее Холокоста «Яд Вашем» в Иерусалиме, могли видеть, что в аллее Праведников мира вообще немало польских имен. Имя пани Ирены Сендлеровой, польского Шиндлера, увековечено там уже много лет назад.

В конкурсе фестиваля было несколько фильмов, которые, возможно, положат начало новому разделу исторического труда польского кино. Речь о картинах, события которых датированы послевоенным десятилетием.

Существует, по крайней мере, две группы причин, много лет мешавших правдиво отобразить это время. Во-первых, настроение большинства общества в 40-х годах, почувствовавшего облегчение после ужаса оккупации, с одной стороны, и избавления от затхлой предвоенной атмосферы, с другой. Упования на свободу и нормальное развитие страны были очень сильны, что ни утверждалось бы позже. Во-вторых, смена эпох в послевоенное время чуть ли не сразу подверглась глухому табуированию для общественного обсуждения.

Масштабы и беспощадность запретов выявились позже. Их главными пунктами были систематическое истребление антикоммунистических сил по советскому образцу и густая инфильтрация спецслужбами коллективной и частной жизни населения. По велению Кремля с ретивостью собственного национального темперамента новая власть денно и нощно творила новую общность. Дворянство, буржуазия, интеллигенция, но в первую очередь те, кого не достали пули Катыни — офицерство и рядовые подпольной антифашистской Армии Крайовой, — всех планировалось исключить из будущего состава народа. Слежка, повальные аресты с последующей высылкой в дружественную Сибирь, скоропалительные неправые суды, запечатанный полным многолетним запретом для публичной информации так называемый «Московский процесс», или «Процесс шестнадцати».



«Генерал Ниль», режиссер Рышард Бугайский

В триумфаторе фестиваля фильме «Реверс» (Гран-при и еще шесть премий) дебютант Борис Ланкош (год рождения 1973) воссоздает атмосферу начала 50-х годов, полагаясь не столько на документальные съемки, сколько на стиль кино 50-х, в первую очередь знаменитой документальной «черной серии». «Мне хотелось поиграть в Тарантино», — признался режиссер. Он и поиграл. Невероятный коллаж нуара, сатирической комедии, фильма нравов, любовной истории, игра жанровых масок, сквозь которые проступают лица несчастных людей, хронологически помеченное и притом современное музыкальное решение — все выполнено без швов, легкость и кинематографическая эрудиция вчерашнего документалиста действительно восхищают. Но главное достоинство «Реверса» (если кто не помнит, этому слову в нашем разговорном языке соответствует «решка»), что поверх «тарантино» или, возможно, из-под «тарантино» прорастает цельный и трагичный образ времени. Он и в причудливо заставленном, «уплотненном» жилище главных героинь, и в темных, неосвещенных провалах варшавских улиц, и в кадрах столицы, где недоразобранные руины соседствуют с котлованами под новое строительство и среди них с котлованом из котлованов, царь-котлованом, «аверсом» (в русском просторечье опять же «орел») эпохи — гигантской ямой под строительство Дворца культуры и науки, который Москва готовилась подарить Польше. Эпоха узнается в костюмах и типажах: неизжитом интеллигенте, хозяине издательства, где служит Сабина, бухгалтере, лавочнике, обшарпанном жиголо, являющихся на смотрины в дом засидевшейся в девицах невесты. Смотрины осуществляет отборочная комиссия во главе с полупарализованной бабушкой, разумеется, из бывших, и мамы с практической хваткой, нажитой во время оккупации. Ее азартно играет Кристина Янда, с драйвом смешивающая трагикомические краски реалистического рассказа с черной условностью классического американского детектива.

«Над нашим сегодняшним кино отчетливо видны ослиные уши истории», — написал газетный критик. При всей изощренной игре в стиль и в кино в «Реверсе» присутствует история то ли со своими ослиными ушами, то ли какими-то другими сторонами своей материи. На темной улице Сабину спасает от напавших хулиганов молодой человек с лицом положительного героя из соцреалистических фильмов. А дальше встречи, походы в театр-кино, ко-

нечно же, смотрины, одобрение при одном воздержавшемся — бабушка! Следует связка сюжетных звеньев, и с помощью бабушки Сабина понимает, что Бронислав получает зарплату в Госбезопасности и что, скорее всего, он находится на задании — «разрабатывает» издательство, в котором она служит.

Вскоре ухажера обнаруживают мертвым. Чтобы скрыть содеянное, Сабина, теперь уже с помощью мамы, отволакивает тело в главный котлован, где оно символически превращается в закладной камень социализма и нерушимой дружбы с восточным соседом. Реверс воссоединился с аверсом, решка прилетела к орлу.

Действие фильма известного режиссера Яна Якуба Кольского «Афоня и пчелы» имеет четкую дату: весна 1953 года. В связи со смертью Сталина отменяются соревнования борцов между командами польского провинциального городка и спортсменами советской воинской части, дислоцированной неподалеку. Разбирают ринг, участники и зрители, нафотографировавшись, уезжают. Почему-то остается один то ли дезертир, то ли человек с заданием. Его поселяют в полупустом заброшенном вокзальчике, где уже обитает немолодая пара — парализованный бывший чемпион по борьбе и его жена Афоня («Идиоты родители дали мне такое имя»). Таинственный пришелец не имеет ни единой индивидуальной черты. В списке действующих лиц он обозначен как Русский, его и играет русский актер Андрей Белянов. «Уши истории» здесь различаются с трудом, разве что само обстоятельство расположения советских войск в чужой стране на это указывает. (В прошлогодней «Маленькой Москве» Кшистека сам этот фактор брутально вторгается в человеческие судьбы и перемалывает их.) Как ни странно это может прозвучать, но другая примета — обстоятельство из мира природы основательнее указывает на свершающийся тектонический сдвиг: на Афониных пчел нападает мор.

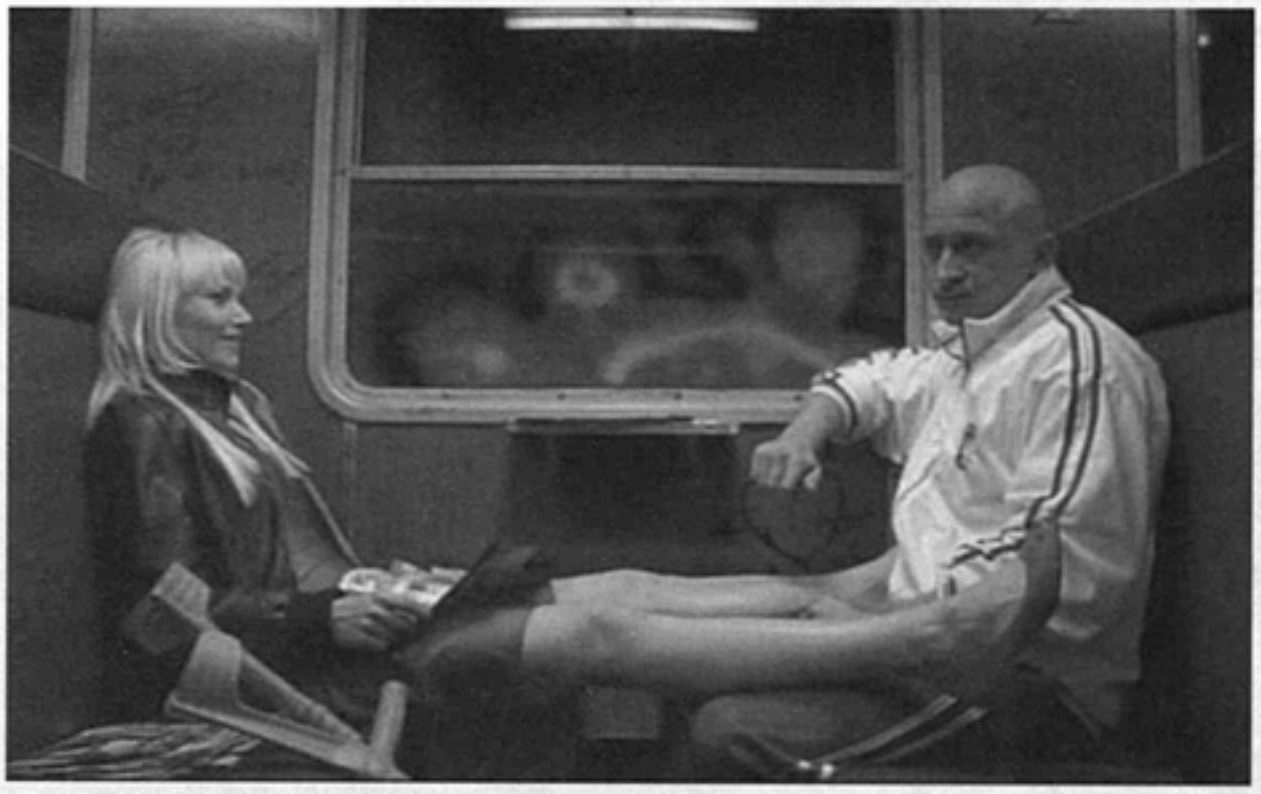
«Попелушко. Свобода в нас», режиссер Рафал Вечинский

Кольский — отдельный режиссер в польском кино. В его фильмографии значатся и оккупационная история («Далеко от окна» по очерку Ханны Краль), и экранизация романа Витольда Гомбровича («Порнография»), и новелла о «Солидарности», но поэтическое воображение кинематографиста аисторично. В «Похоронах картофеля», в «Янчо-воднике», в «Истории кино в Попелявах», отчасти в недавнем «Ясминуме» мир един и неделим, люди — часть природы, а сама природа и есть вселенная. В связи с картинами Кольского часто говорят о магическом реализме, а сам он, неразговорчивый и непубличный, не раз и не два проговорился, что мечтает экранизировать «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсии Маркеса.

В фильме Рышарда Бугайского «Генерал Ниль» действие также происходит в 1953 году (правда, в отличие от картины Кольского, здесь оно этим знаковым годом завершается). Не природа, не мироздание, не вечность, как в фильме Кольского, а конкретное время и конкретные люди с именами, значащимися в национальной памяти и в исторических документах, обретаются на экране именно в эти конкретные годы. Картина вроде бы биографическая, целиком сосредоточенная на центральном герое — командире диверсионной службы Армии Крайовой генерале Августе Эмиле Фильдорфе, во-

евавшем в АК под прозвищем Генерал Ниль. Но если это и биография, то двойная — человека и времени.

Это был один из самых законспирированных командиров борющейся Польши, на счету которого несколько невероятных по дерзости операций против немецких оккупантов. В феврале — марте 1945 года, едва закончились боевые действия на польских землях, освободители стали сотнями отлавливать бойцов и командиров Армии Крайовой. Был арестован и Фильдорф, уже под другим именем и с другой легендой. Чекистам не удалось установить ни его подлинную фамилию, ни его военный чин, поэтому Генерал Ниль, шеф диверсионной службы АК, «отделался» тремя годами лесоповала на Урале и весной 1947 года едва живым вернулся на родину. Фильм Бугайского начинается с этого момента.



«Польско-русская война», режиссер Ксаверий Жулавский

«Генерал Ниль как Мачек Хелмицкий» — назвал свою рецензию в «Газете выборчей» Тадеуш Соболевский. И впрямь. Ниль-Фильдорф, как его играет Ольгерд Лукашевич, ничему в себе не изменяет. В современном кино практически нет таких героев, актеры разучились играть истинно героических персонажей. Они стаскивают великих людей с пьедестала, «утепляют», награждают милыми чудачествами и, как огня, боятся представить, как теперь мило выражаются, «пафосно». Некогда Лукашевич играл у Вайды и Куца жизнелюбивых, но слабых телом юношей. Прошли годы. Артист переиграл множество разноплановых ролей (преимущественно в театре). Его мастерство, его профессиональный аппарат настолько обогатились, что внутреннее чувство персонажа исключает малейшую фальшь. В классическом по режиссерской и сценарной работе фильме артист и играет классически, доказывая, что в его деле не манера, не нововведения обеспечивают эффект подлинности и колоссальное воздействие на зрителя. Без всякого сомнения, по качеству работы, по глубине доверия профессии Ольгерд Лукашевич завоевал актерский приз фестиваля. Но жюри ему его не дало.

В какой-то момент генерал Фильдорф, как Мачек из «Пепла и алмаза», дал романтическую слабину. В 1948 году была объявлена амнистия для всех участников АК. Генерал Ниль отбыл наказание за свой патриотизм и за свои подвиги и захотел вернуть себе свое настоящее имя. Отнес куда следовало заявление. Оно передавалось из высших чиновничьих рук в не менее высшие, пока в начале 50-х дело не рассмотрели, подателя арестовали, предали суду и по приговору суда Народной Польши казнили: в 1953-м, за десять дней до смерти Сталина.

Если первый фильм Бугайского «Допрос» можно было назвать анатомией социалистического дознания — так он и был воспринят в мире, — то нынешний — это анатомия социалистического правосудия.

«Попелушко. Свобода в нас» больше соответствует общепринятой формуле биографического фильма. Жизнь священника, святого пастыря «Солидарности», показана с первых его лет вплоть до мученического конца в 1984 году. Обыкновенный мальчик в детстве, скромный паренек-семинарист в юности. Кто мог подумать, что именно он станет Христом народного движения и, как Господь наш, кончит на кресте? Правда, его буквальным крестом стал багажник автомобиля, куда, избив до полусмерти, заковав в наручники, его запаковали сотрудники доблестных спецслужб. А потом Висла вынесла на берег изувеченное тело.

«Попелушко» Рафала Вечинского — второй фильм о славном святом отце. Первый еще в 1988 году сделала Агнешка Холланд во Франции, в роли священника сняв Кристофера Ламберта, а в роли его непосредственного убийцы майора Петровского — Эда Харриса. Холланд интересовала именно расправа со свободомыслием вообще, в том числе и в лоне церкви. Ксендз Попелушко не был ни Лехом Валенсой, ни вообще активистом «Солидарности». Его харизма была в простоте его речей, в детской вере в простые вещи — доброту, справедливость, потребность человеческого взаимопонимания. За ним шли рабочие, интеллектуалы, знаменитости, умудренные опытом и зеленая молодежь.

Интересно, что самый масштабный по реализации фильм о «Солидарности» воспринимается повторением уже известных вещей. А скромная, почти камерная картина ветерана польского кино Януша Моргенштерна «Меньшее зло» представляет другую сторону медали, можно сказать, ее реверс. Моргенштерн ведет речь о том, что в соответствующие годы было хорошим тоном демонстрировать свою причастность к движению, даже если его программа, его пафос оставляли равнодушными. Студент-полонист печатает в солидном журнале авангардные стихи, собирает комплименты, забрасывает занятия в университете, а когда в деканате начинают грозить исключением, туманно намекает на некий гражданский долг. Его-таки исключают. И чтобы не загреметь в армию, он по большому блату ложится в психиатрическую больницу. Там он становится даже... не плагиатором, а литературным вором.

В одном из лучших фильмов программы Enen Феликса Фалька, абсолютно современном по фабуле и лицам, молодой добросовестный доктор Константин бьется над загадкой, когда и откуда поступил в его психбольницу потерявший речь и память пациент и почему пропали его бумаги. Enen на языке психиатров и есть обозначение пациентов без имени. Похоже, Enen был спровоцирован участвовать в разгоне рабочей демонстрации или какой-то иной протестной акции, получил контузию, а дальше все, кто так или иначе был причастен к его «мобилизации», начали перевозить его из больницы в больницу.

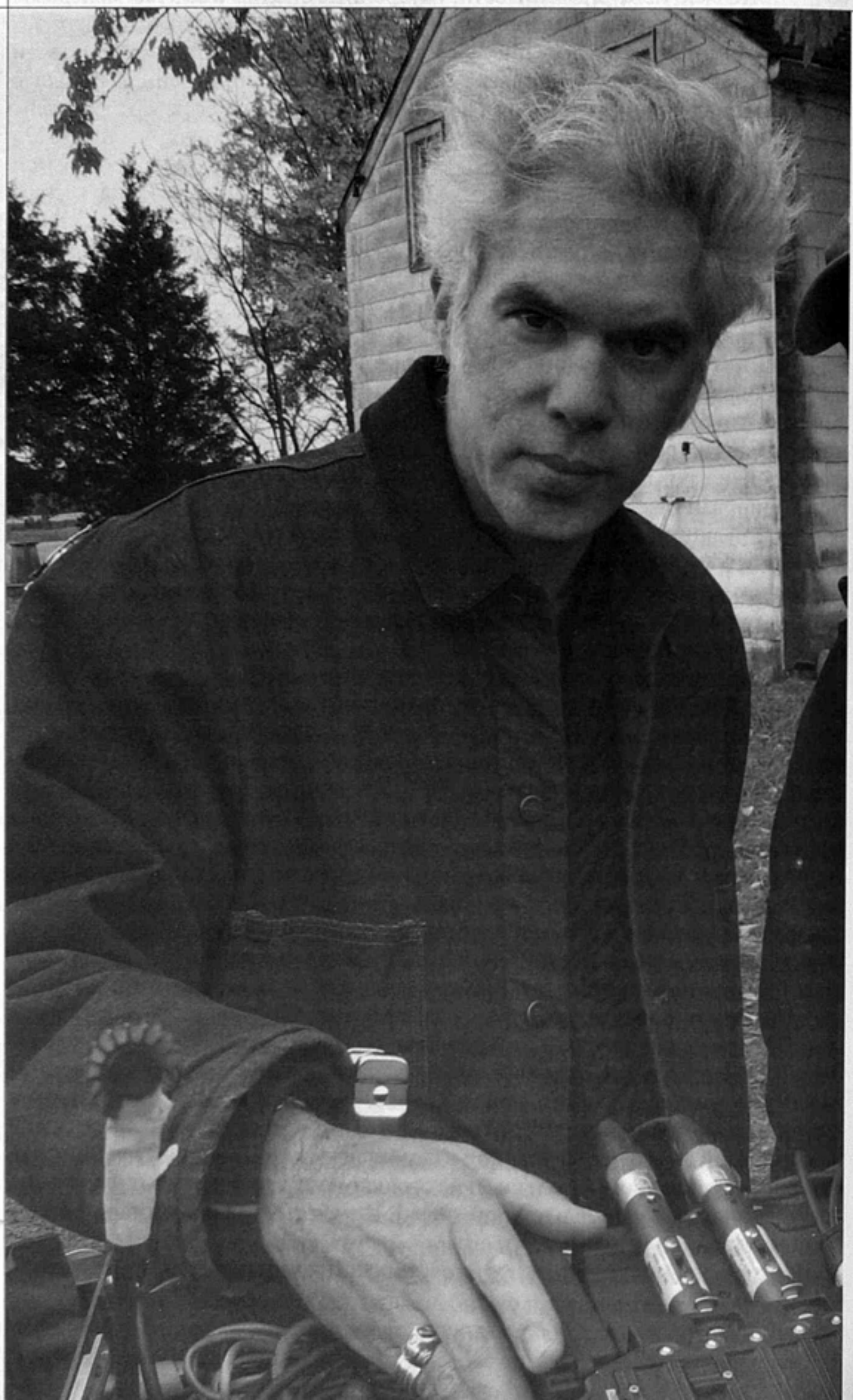
Фальк своим фильмом предложил формулу сознания современного поляка: несмотря на историческую амнезию, он не способен до конца освободиться от травм прошлого.

Некоторое уподобление современной жизни психбольнице можно почувствовать и в «Польско-русской войне» Ксаверия Жулавского, сына Анджея Жулавского и Малгожаты Браунек, — фильме, сделанном по литературному бестселлеру последних лет — роману Дороты Масловской «Польско-русская война под бело-красным флагом». Если кто думает, что это историческая картина и речь идет о войне 1920 года между нашими странами, тот глубоко ошибается. «Я подозреваю, что Масловская является русским шпионом. Она написала свою книжку, чтобы безнаказанно передвигаться в нашей польской действительности и замылить нам глаз», — это шутливый отзыв одного из рецензентов книги. Но зерно этой шутки точное: это шизофреническое приписывание своих неудач, несчастий, нескладухи своей жизни русскому вмешательству и русскому коварству. Кажется, молодой Жулавский замыслил представить шекспировскую трагедию, разыгранную обкурившимися панками.

Ну и в завершение о развязке интриги, которую завязало (и развязало жюри 34-го Фестиваля польских художественных фильмов под руководством известного режиссера Кшиштофа Краузе. Не знаю, какой эпитет больше подходит для характеристики его вердикта — эксцентричный? авангардный? вызывающий? — но необычным он в самом деле был. При присуждении премий рассматривались не только (и не столько) достоинства работ, сколько... возрастной ценз авторов и исполнителей. Кинематографистов старше сорока лет попросили не беспокоиться.

Интересно, подхватят ли этот новаторский концепт другие фестивали?

О П Ы Т



Джим Джармуш

ДЖИМ ДЖАРМУШ

Странник под контролем

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭРИК МОРЗЕ

Эрик Морзе. Готовясь к интервью, я старался придумать что-то интересное, чтобы не мучить вас вопросами, на которые вы уже сто раз отвечали. И все время обращался к различным текстам по антропологии, которые я прочел за последнее время. Вы слышали об эссе Джеймса Клиффорда «Странствующие культуры»?

Джим Джармуш. Нет.

Эрик Морзе. Не возражаете, если я процитирую несколько фрагментов? Мне кажется, это имеет прямое отношение к нашей беседе.

Джим Джармуш. Конечно.

Эрик Морзе. Клиффорд пишет: «Начну с цитаты из книги «По ту сторону границы» Сирила Лайонела Роберта Джеймса: «Пройдет время, старые империи падут, на их месте возникнут новые. Наконец классовые отношения изменились, и лишь после этого я обнаружил для себя, что значение имеет не качество товаров и услуг, а лишь движение; важно не то, где вы живете и что имеете, а то, откуда вы пришли, куда и с какой скоростью вы туда идете. [...] Или начнем с отелей. Вот что пишет Джозеф Конрад в романе «Победа»: «Нас забросили в этот век, как озадаченных и смущенных путешественников в ослепительный, кипящий жизнью отель». В книге «Печальные тропики» Клода Леви-Строса возникает образ необъятного цементного куба; таким представился ему новый бразильский город Гояния, где он останавливался в 1937 году. Для автора это символ грубости, варварской цивилизации, «место для временной остановки, но не для жизни». Отель — это и станция, и терминал аэропорта, и больница: переходный пункт, где все встречи случайны и мимолетны».

Эссе очень длинное и невероятно увлекательное, и когда я увидел ваш последний фильм, сразу вспомнил о нем.

Джим Джармуш. Прекрасный текст.

Эрик Морзе. Именно в такую атмосферу антропологического исследования я погрузился во время просмотра фильма «Предел контроля». Даже в точечных аллюзиях на картины «Выстрел в упор», «Самурай» и «Крот»[1] можно проследить общее настроение — они вновь и вновь отсылают к образам странников, бредущих по незнакомым землям. Эти герои — словно антропологи, исследующие некие экзотические пространства и области.

Джим Джармуш. Я бы также добавил в этот ряд фильм «Альфавиль»[2]. Я не читал эссе, которое вы цитировали. А вы знаете книгу «Искусство путешествий» Алена де Боттона?

Эрик Морзе. Не читал. А о чем она?

---

[1] «Выстрел в упор» (1967) — фильм Джона Бурмена, «Самурай» (1967) — фильм Жан-Пьера Мельвиля, «Крот» (1970) — фильм Алехандро Ходоровски.

[2] «Альфавиль» (1965) — фильм Жан-Люка Годара.

Джим Джармуш. Он также написал «Как Пруст может изменить вашу жизнь» и несколько других произведений. Но именно «Искусство путешествий» оператор Крис Дойл дал мне почитать примерно за полгода до начала работы над «Пределом контроля». Книга оказалась довольно интересной, в ней рассказывалось о путешествиях как об особом опыте и образе мышления того, кто находится в состоянии постоянного перемещения. Там есть несколько очень красивых фрагментов. Но вот эссе, о котором вы говорили, мне незнакомо. Я бы очень хотел прочитать его. В молодости «Печальные тропики» казались

«Мертвец»

мне огромным фолиантом. Недавно я нашел эту книгу и настроился перечитать ее в ближайшее время, но так и не собрался. Много лет назад, когда я впервые познакомился с этим произведением, оно стало для меня настоящим откровением.

Эрик Морзе. Во всех ваших фильмах так или иначе прослеживается мотив странствия в различных его проявлениях, раскрывается опыт проникновения и погружения в уникальные пространства. На ваш взгляд, как изменились путешествия за два кинопоколения, в период с конца 1960-х годов, когда были сняты «Выстрел в упор» и «Самурай», до 2009-го, когда появился фильм «Предел контроля»?

Джим Джармуш. Думаю, различия здесь скорее в психологическом восприятии. Раньше путешествие было в большей степени приключением: люди иначе относились к самому процессу перемещения из одной точки в другую. Сейчас оно превратилось в довольно безрадостную процедуру, большую часть времени занимает бесконечно тянущееся ожидание. Современные путешествия, особенно авиаперелеты, — сплошное разочарование. Они словно поездка на стандартном рейсовом автобусе «Грейхаунд», только по воздуху. Помню интересное наблюдение, которое я сделал, впервые отправляясь в Европу: люди в аэропорту были нарядно одеты, они специально готовились к путешествию. Так было даже в 70-е годы. Путешествие было чем-то важным, особенным событием. А теперь это привычный и зачастую утомительный процесс перемещения из одного места в другое. Само понятие «путешествие», как некий акт, самостоятельное явление, сейчас нивелируется, воспоминания о перемещении в пространстве мгновенно стираются из памяти. Не знаю, то же ли чувствует человек, путешествующий на машине, — все же этот способ пока еще позволяет выбирать собственные маршруты. Я сам стараюсь по возможности перемещаться на автомобиле. Только так можно по-настоящему заблудиться.

Эрик Морзе. Полагаю, характер автомобильных путешествий также изменился, когда в 50-е годы в Америке была введена система федеральных автострад. Езда на машине, как и авиаперелет, стала более упорядоченным процессом, изолирующим и отдаляющим человека от общения с другими и соприкосновения с местной культурой.

Джим Джармуш. Это верно. Забавная история. Я был за кулисами на концерте группы Boris, чья музыка использована в моем фильме. Члены группы — японцы, и английский они знают довольно посредственно. Они рассказывали, что побывали в Чикаго и затем отправились к Западному побережью. Я спросил одного из них, интересной ли оказалась поездка. Он ответил: «О, мы ехали в микроавтобусе. Пейзаж такой: ничего, ничего, ничего, ничего, а потом вдруг — Скалистые горы!» Отличный итог путешествия, по-моему! Скалистые горы — все, что они увидели.

«Пес-призрак: Путь самурая»

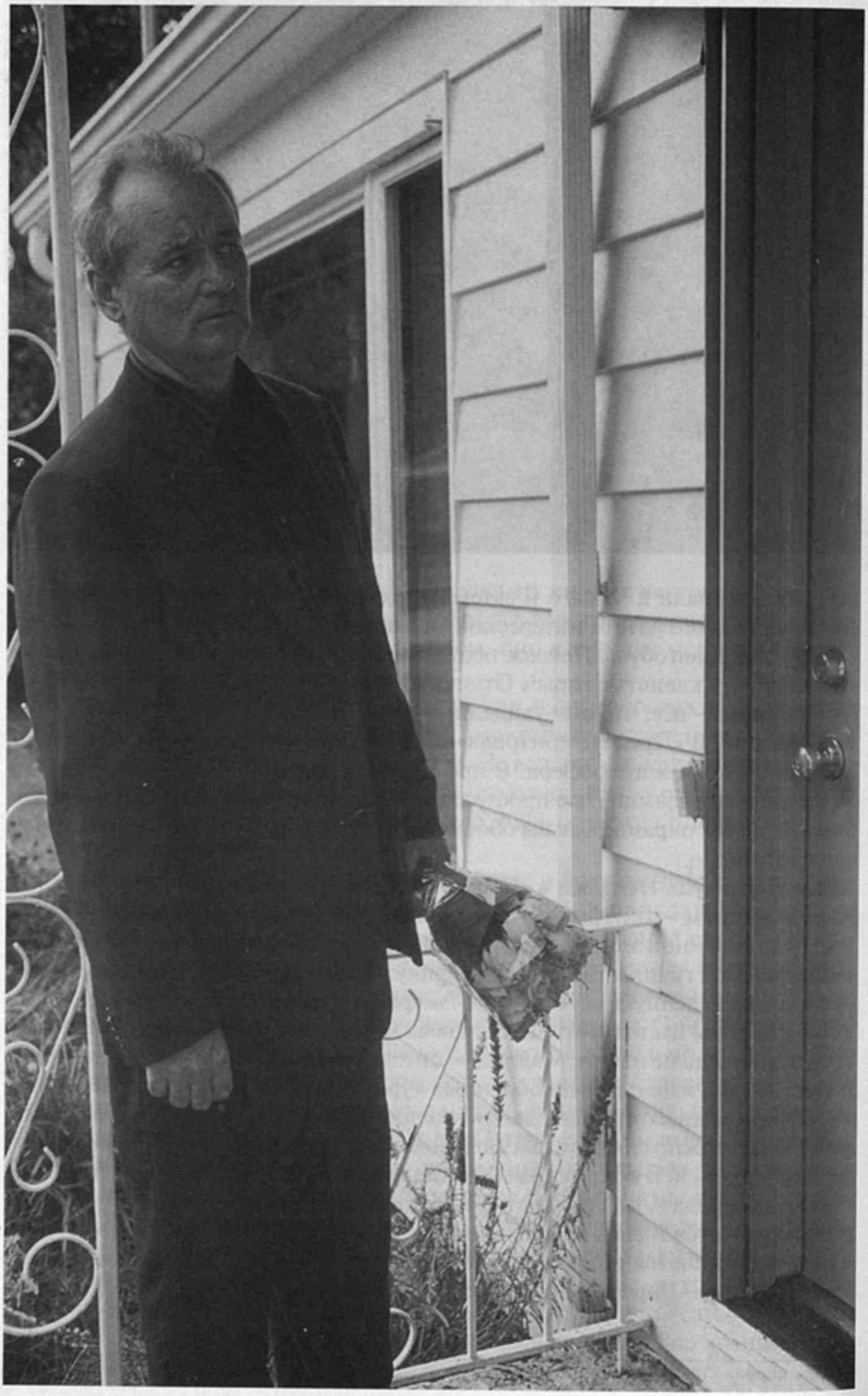
Эрик Морзе. В «Пределе контроля» преобладают футуристический пейзаж, космополитичная атмосфера. В предыдущей картине «Сломанные цветы» вы исследовали замкнутые пространства существования, «островки жизни» американских окраин. Как вы обосновываете выбор того или иного пейзажа для картины?

Джим Джармуш. Пейзажи в «Сломанных цветах» обладали одним интересным свойством — они были очень похожи. Когда нас спрашивали, где снимался тот или иной эпизод, мы отвечали: «Во Всеамерике», — так в шутку члены съемочной группы называли Америку. И правда, все эти места олицетворяют неопределенную, обобщенную Америку. «Предел контроля» мы снимали в Испании, там настолько разнообразный пейзаж, что ничего похожего на предыдущий нигде не найти. Мадрид — интереснейший город, огромный мегаполис, но мы избегали излюбленных туристических маршрутов. Конечно, нас поразила красота Севильи. Это волшебный город, где ни поставишь камеру, везде можно снять потрясающую сцену, наполненную чувством и внутренней энергией. В конце фильма, когда он превращается в вестерн, герой выезжает из города Альмерия и странствует в горах на юге Андалусии, и на экране появляются знакомые пейзажи — здесь снимались все спагетти-вестерны, в этих местах постоянно работал Серджо Леоне. Все американские эпические картины вроде «Царя царей»[3] также были сняты там. Так что для меня это был

[3] «Царь царей» (1961) — фильм Николаса Рея.

уже привычный пейзаж, ведь я успел детально изучить его по многочисленным фильмам.

И, безусловно, в моей новой картине нет того однообразия «Всеамерики», которое пронизывало «Сломанные цветы». Испания — многоликая страна. Пейзажи меняются стремительно. Глядя в окно поезда, когда едешь на юг, можно даже не заметить, как рощи оливковых и миндальных деревьев переходят в голые склоны гор, то и дело по обе стороны мелькают крошечные промышленные городки... Между Мадридом и Севильей курсирует прекрасный



«Сломанные цветы»

сверхскоростной поезд, путь в один конец занимает всего два часа двадцать минут. Я любовался поистине завораживающими видами и не успевал нарадоваться ими, потому что они постоянно менялись. В общем, Испания притягивала нас своим географическим богатством и многообразием, потому мы и отправились туда.

Эрик Морзе. Можно ли сказать, что ваш способ осмысления и изображения Америки в таких картинах, как «Таинственный поезд» или «Вне закона», качественно отличается от того, как вы воспринимаете и воссоздаете на экране Европу, например в «Ночи на Земле» или «Пределе контроля»?

Джим Джармуш. Интересный вопрос, но, боюсь, у меня нет четкого ответа, я не могу подробно анализировать такие вещи. Многое из того, что привлекает меня к той или иной стране, очень эфемерно, неуловимо. Например, когда я писал сценарий к «Вне закона», то сразу определил, что местом действия будет Новый Орлеан, хотя никогда прежде не был в этом городе. Я хорошо знал музыкальную культуру и историю Нового Орлеана, именно этим он привлек меня. То же было и с «Таинственным поездом». Прежде я никогда не бывал в Мемфисе. Я написал сценарий, живя в Мемфисе моего воображения, который я выстроил, опять же, из того, что знал о его музыкальной культуре. Затем, попав в эти города, я интуитивно почувствовал, где и как нужно снимать. Что фильм «Вне закона» будет черно-белым, я знал еще до того, как приехал в Новый Орлеан. Мы искали подходящие для съемок места, которые создавали бы особую атмосферу и органично смотрелись в черно-белой картине. В Мемфисе было то же самое, но снимали мы в цвете. Приехав в город, я стал размышлять, как соотносится то, что я задумал изначально, с тем, что нашел здесь, в реальном городе, искал отличия воображаемого от реального. Это было крайне увлекательно.

Еще кое-что о путешествиях: отправляясь куда-нибудь, я не беру карту, мне нравится теряться в пространстве и следовать инстинктам. И для меня это не подготовка к съемкам фильма. Думаю, я делаю это просто ради развлечения. Люблю следовать за тем, что влечет меня визуально, что пробуждает во мне интерес. А потом, часа через два, когда устаю, приходится все-таки выяснять, где я и как мне вернуться обратно. Но мне ужасно нравится чувство затерянности, когда я иду наугад за чем-то, что влечет меня, и не знаю, где окажусь и что буду там делать.

Снимая фильм «Мертвец», мы искали места, которые могли бы воссоздать Америку 1870-х, где путешествовал главный герой. Но мы старались избегать драматических пейзажей в стиле Ансела Адамса или Джона Форда. Нам не нужны были открыточные виды. Иногда попадались головокружительно красивые территории, но мы отказывались от них и шли дальше, в другом направлении, стараясь найти «ту самую» точку, в которой зародился бы мир нашего фильма.

Эрик Морзе. Почему для съемок «Предела контроля» вы выбрали именно Испанию?

Джим Джармуш. Эта картина могла быть снята где угодно — в Турции, в Мексике, в любой другой стране... Это не повлияло бы на основные элементы сюжета. Я не могу логически объяснить свое решение, просто меня потянуло в Испанию каким-то непостижимым образом. Возможно, это были здания, в частности, фантастический жилой дом-цилиндр Торрес Бланкас в Мадриде, где останавливается главный герой. Или моя любовь к Севилье (я всегда мечтал снимать там) и к призрачным южным пейзажам, которые полюбились мне в фильмах 50-х, 60-х и 70-х годов. То есть нашлось множество причин, по которым я захотел снимать в Испании. Поэтому, естественно, в фильме нашли отражение и элементы испанской культуры — такие, как фламенко и образцы мавританской архитектуры в Севилье. У меня не было строгого плана, все возникало само собой, по ходу работы. Но, по крайней мере, я имел достаточно ясные представления об Испании и знал, куда еду, в отличие от тех случаев, когда снимал в Новом Орлеане и Мемфисе, совершенно

незнакомых мне до этого городах. На этот раз я точно знал, что именно хочу включить в фильм.

Например, я решил использовать картины четырех моих любимых испанских художников. Мы видим их в музее, куда заходит герой Исаака де Банколе. Каждый раз он смотрит на какую-то определенную картину. Я хотел, чтобы в фильме присутствовала испанская живопись, и выбрал произведения Роберто Фернандеса Бальбуэна, Хуана Гриса, Антонио Лопеса Гарсии и Антони Тапьеса.

«Кофе и сигареты»

Эрик Морзе. На протяжении фильма вы вполне откровенно играете с разнообразными визуальными образами Испании. Все начинается в Мадриде, где центром действия становится огромная нелепая башня; затем здания постепенно «опускаются», вы акцентируете внимание на горизонтальных пространствах, пока наконец в финале не приводите героя в пустыню. Нет ли здесь своеобразного контраста с плоскостной или горизонтальной стилистикой съемки, характерной для «Таинственного поезда» и «Сломанных цветов», где акцент сделан на «простирающуюся Америку»?

Джим Джармуш. Вы видели фильм «Лос-Анджелес в роли себя»?

Эрик Морзе. Нет, что это за фильм?

Джим Джармуш. Вы непременно должны его посмотреть. Это нечто невероятное. Снял его Том Андерсен — два или три года назад, — но так и не смог выпустить картину в прокат, потому что использовал в ней фрагменты многих других фильмов, и ему не удалось получить все необходимые права. Зато его можно достать на DVD, на двух дисках — он идет около четырех часов. Но это выдающаяся работа, режиссер показал, как менялась архитектура Лос-Анджелеса и как это отражалось в кинематографе на протяжении всей его истории. Я смотрел его три раза — действительно поразительный фильм. Вам он точно понравится, потому что в нем автор анализирует, как атмосфера того или иного места влияет на все вокруг — с точки зрения психологии, эстетики, философии, политики. Найдите этот фильм.

Эрик Морзе. Звучит потрясающе. У меня возникли ассоциации с экспериментальной картиной Пэта О'Нила, снятой в отеле «Амбассадор» незадолго до того, как здание снесли. Режиссер снял все интерьеры отеля — вестибюль, номера, танцевальный зал, бассейн, — а затем перевел изображения в цифровой формат и наложил сверху изображения людей, словно они были призраками отеля.

Джим Джармуш. Да, я читал об этой работе, хотелось бы ее посмотреть.
Эрик Морзе. Я также хотел спросить вас об аллюзии на произведение Берроуза. «Границы контроля» — именно так называется его эссе о системах контроля, написанное в середине 70-х. Я знаю, творчество этого писателя сильно влияло на вас в продолжение вашей карьеры. Насколько важно это эссе для понимания вашей новой картины?
Джим Джармуш. Я думал, что «Предел контроля» можно интерпретировать по-разному. С одной стороны, речь может идти о границах самоконтроля, с другой — о пределе контроля, который осуществляют над сознанием человека другие. Мне показалось, что в названии заключена некая двойственность. Но, скажу честно, я все же считал его слишком сухим, бесцветным. Долго думал, но в итоге все равно остановился на нем. И все же оно по-прежнему кажется немного плоским. Какая-то часть меня считает, что картина по сути — action movie, только без действия, что-то в этом роде. И тогда название начинает нравится мне все сильнее. Оно приобретает особый смысл для того, кто уже увидел фильм, но не работает, как приманка, не завлекает зрителя. Но это уже не моя проблема. В моем представлении «Предел контроля» — это путешествие, которое затягивает зрителя и вводит его в некое подобие транса. Я не требую от зрителя напряженной умственной работы, вдумчивого, серьезного отношения. Я хотел, чтобы мой фильм получился увлекательным, хотя и не старался выстроить четкую линию повествования.

Я хотел придумать название, которое бы мне нравилось, и прямой связи с произведением Берроуза здесь нет. Само эссе, безусловно, очень интересное и захватывающее, автор излагает свои теории о языке и об использовании разных техник контроля, но верно и то, что оно устарело, поскольку сегодня способы получения информации сильно изменились. Большее значение для меня имеют дневники и заметки Берроуза, он вечно все записывал. У него хранилась целая кипа записных книжек и блокнотов, в которые он вклеивал вырезки из газет и журналов и записывал свои идеи, наблюдения. Он постоянно сопоставлял случайные, казалось бы, не имеющие ничего общего вещи. В двух совершенно разных статьях, размещенных на одной странице, он находил некие метки и знаки, которые необъяснимым образом, словно следуя какой-то схеме, связывали эти статьи одну с другой.
Эрик Морзе. Вы имеете в виду его эксперименты с «методом нарезок», который он использовал для своих романов в начале 60-х?
Джим Джармуш. Да, и эти записные книжки были как раз сборниками фрагментов, фотографий и вырезок из разных источников. Признаю, что философия, лежащая в основе «метода нарезок», была важна для меня при создании «Предела контроля», она во многом определяет структуру фильма. Идея в том, что иногда находишь какие-то вещи, которые оказываются связанными между собой совершенно случайно, в силу сложившихся обстоятельств, путем необъяснимых соприкосновений. Берроуз также часто обращался к «И цзин» («Книге перемен»), в которой из случайных сочетаний символов рождаются упорядоченность, смысл. Может, вы знаете и о том, что Брайан Ино создал нечто в том же духе — великолепную систему карточек «Обходные стратегии», которая по структуре очень напоминает «И цзин»?
Эрик Морзе. Да, я слышал об этих карточках. Знаю также, что они сильно влияют на его творчество.
Джим Джармуш. Недавно я вытащил из этой пачки карточку, на которой было написано что-то вроде «Присматривайся к мельчайшим деталям и преувеличивай их». Мне вообще очень интересен этот нестандартный подход. Французские поэты из объединения «УЛИПО» — в частности, Раймон Кено — развивали идею создания стихотворений по системе, похожей на «метод нарезок». У Кено есть замечательная книга «Сто тысяч миллиардов стихотворений». Она составлена из множества маленьких фрагментов и строк, из которых читатель и вправду может в итоге создать миллиарды стихотворений. Все

эти приемы были очень важны для меня при создании структуры фильма. Вначале у меня была двадцатипятистраничная история, но я не хотел писать сценарий в традиционной форме. Поэтому мы взяли за основу этот короткий текст и начали пристраивать к нему разные элементы, по ходу работы находили случайные параллели, позволяли неожиданным идеям проникать в ткань фильма. И вот мы снова возвращаемся к Берроузу и его «методу нарезок». Я действительно очень люблю произвольно соединять элементы и находить связь в, казалось бы, совершенно несопоставимых вещах. Мне всегда приятно в той или иной форме ссылаться на Берроуза, потому что его творчество во многом стало вдохновением для моего нового фильма, впрочем, он всегда был моим вдохновителем. Чем больше я читаю его книги, тем более пророческими они мне кажутся.

Эрик Морзе. Забавно, что вы заговорили об «УЛИПО»; уверен, что вы знакомы с творчеством Раймона Русселя. В работах о путешествиях и языке он также часто экспериментировал с формой.

Джим Джармуш. Точно. Вспомнить хотя бы его «Африканские впечатления» и «Новые африканские впечатления». У меня даже есть его восьмистраничный текст, целиком написанный как палиндром. Он, конечно, невообразимый писатель: подумать только — восьмистраничный палиндром!

Эрик Морзе. Впечатляет.

Джим Джармуш. Он оказал огромное влияние на сюрреалистов и на писателей из «УЛИПО». Одним из первых начал использовать своеобразную игровую структуру письма. Поразительно. Я довольно давно его не вспоминал. Мне очень нравится, как он пишет.

Эрик Морзе. Он писал в переломный для литературы период, когда зарождались новые направления и объединения писателей, но ему всегда было тесно в рамках определенной группы, будь то сюрреалисты или «УЛИПО». Он был настоящим бунтарем, аутсайдером, вечно бродившим по невидимой грани, не так ли?

Джим Джармуш. Да, он был эдаким волком-одиночкой. К сожалению, его работы трудно переводить, хотя не могу отрицать, что переводчик Джон Эшбери хорошо постарался.

Эрик Морзе. Я слышал, что Эшбери специально выучил французский, чтобы читать и переводить Русселя.

Джим Джармуш. Ничего себе. Есть и еще одна параллель, о которой я сразу не вспомнил. Джон Эшбери также переводил книги о Фантомасе. А этот персонаж тоже, как мне кажется, на подсознательном уровне повлиял на меня.

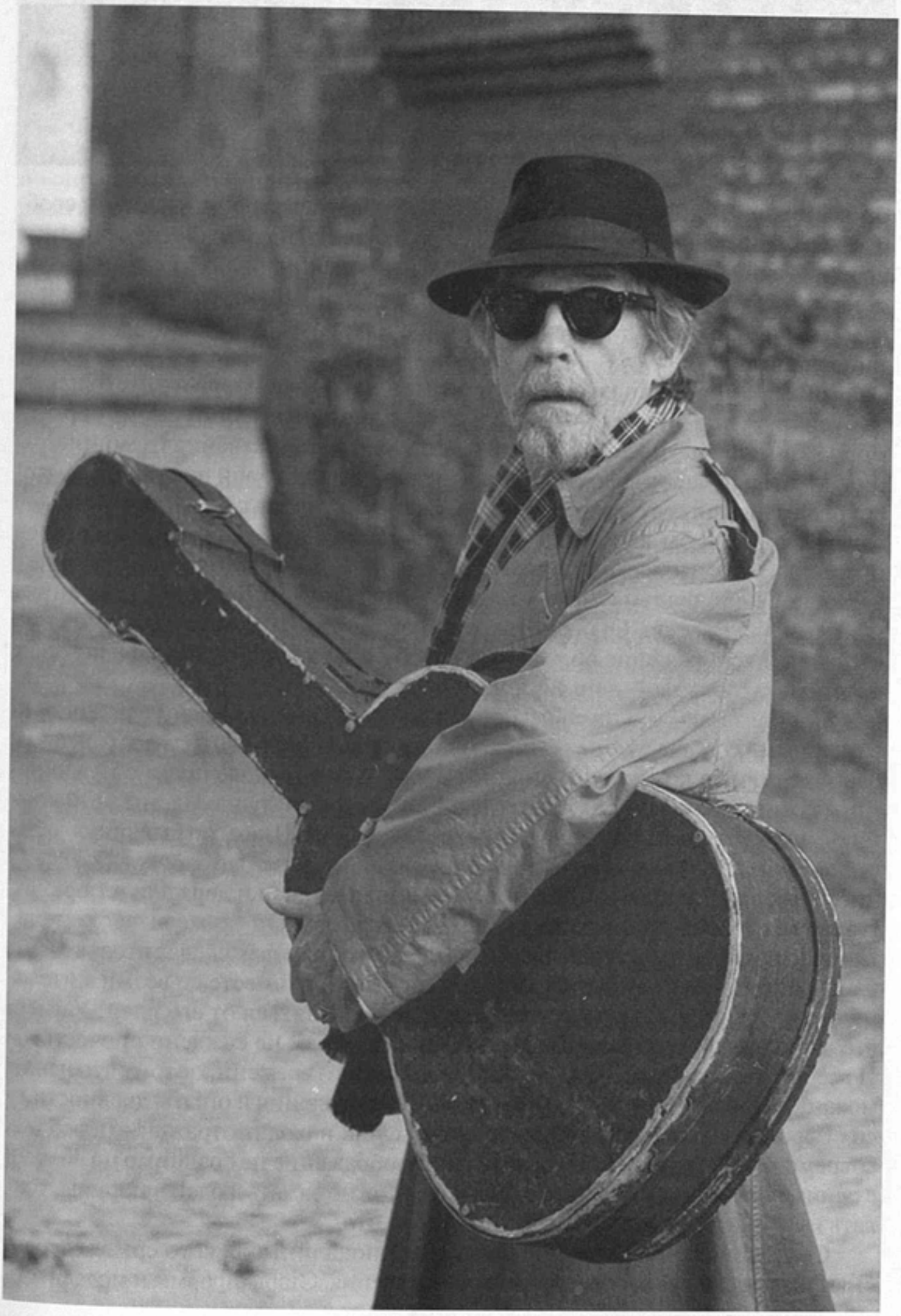
Эрик Морзе. Я всегда думал, что где-то наверняка существует тайное общество русселианцев, ведь этот писатель — уникальная и загадочная фигура в мире литературы. Возможно, такое общество и правда существует. И возглавляет его Джон Эшбери.

Джим Джармуш. Еще был Рон Пэджетт — также большой поклонник и переводчик Русселя. Он переводил и работы других писателей, например, Пьера Реверди. Вообще, я поддерживаю крепкие связи с нью-йоркской школой поэтов. Я всю жизнь восхищался ими, они — мои учителя. Например, Кеннет Кох и Дэвид Шапиро. И я стараюсь воссоздавать дух их творчества во всех своих фильмах, но при этом не отношусь к себе слишком серьезно; мои фильмы, как стихотворения, написанные для каждого конкретного читателя. Я очень уважаю моих учителей и наставников, от них я узнал столько интересного о Русселе, Рембо, Малларме и других писателях и поэтах.

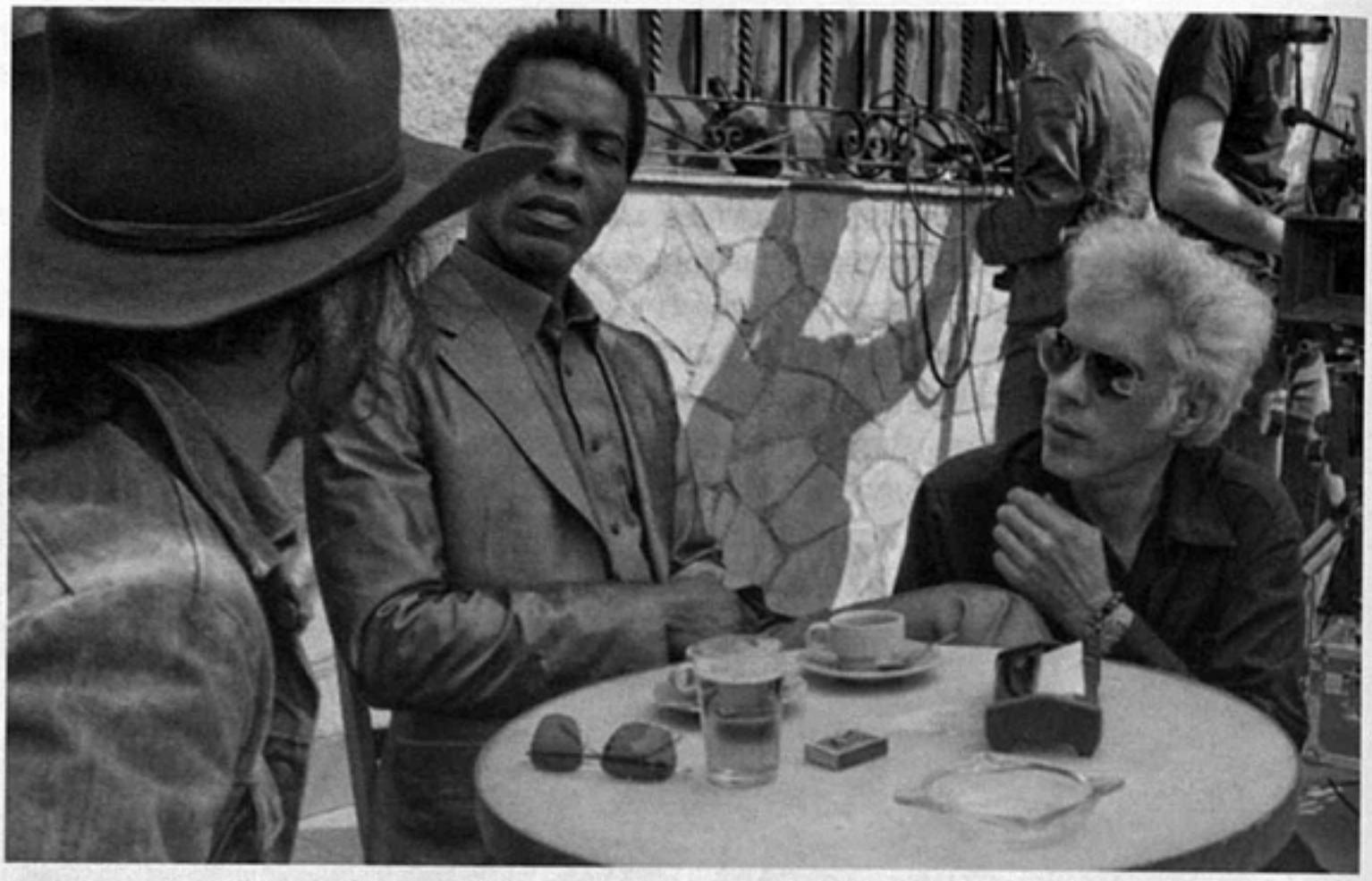
Эрик Морзе. В «Пределе контроля» представлены многочисленные мистические коды и странные, напоминающие ритуал сцены, наводящие на мысли о крупном заговоре или о каком-то тайном обществе. Я слышал, вы основали свое собственное «секретное общество» под названием «Сыновья Ли Марвина». Откуда у вас такой интерес к сфере алхимии и секретных сообществ? Подобные вещи всегда находили отражение в кинематографе, и интересно

проследить историю развития этой темы. Я вспоминаю фильм «Широко закрытые глаза»...

Джим Джармуш. ...который я обожаю. Многим он не понравился, но мне — очень, и я по-своему проанализировал его. Думаю, он, главным образом, о сайентологии. Об этом свидетельствует многое, даже выбор актеров. Мне кажется, в этой картине много поразительных моментов, которые Кубрик отказался объяснять. Меня позабавило, что в Америке выпустили плакат с кадром из эротической сцены, а потом вырезали из фильма все «откровенные» эпизоды, хотя в них даже не было страсти, это были просто «живые картины». Это так характерно для американской киноиндустрии — сделать все, чтобы эффективно продать продукт, а потом запретить его. Мне также нравится книга Артура Шницлера, которая легла в основу фильма.



«Предел контроля»



Джим Джармуш на съемках фильма «Предел контроля»

Эрик Морзе. Да, кстати, и у Шницлера наблюдалась страсть к тайным сообществам. Как ваши интересы в этой сфере повлияли на разработку секретных кодов, сообщений и особого языка в «Пределе контроля»? Было ли у вас стремление побудить к размышлениям о скрытых структурах политической власти или о подпольных творческих общинах, у каждой из которых — своя тайная история?

Джим Джармуш. Повторю, я не просчитываю такие вещи заранее, но они всегда будили во мне интерес. Меня завораживали тайные культуры, их скрытая мощь. Тамплиеры, масоны, «Череп и кости». И та таинственная администрация, к которой все мы сегодня принадлежим и из которой возникли, — своего рода отпрыск всех этих сообществ. Если рассуждать с более эстетической точки зрения, я бы вспомнил «Историю тринадцати» Бальзака, в которой писатель также изобразил тайное общество. А Риветт использовал эту книгу как основу для фильма «Минус один, минус два». Я большой поклонник и Бальзака, и Риветта. Если смотреть шире, смысл «Предела контроля» в том, что идеи и воображение обладают гораздо большей силой, чем физические властные структуры — деньги, полиция, армия.

Я вспоминаю — и здесь мы снова возвращаемся к моей увлеченности различными сообществами — Пифагора, который около 480 года до нашей эры основал тайную коммуну. Женщины в ней имели равные права с мужчинами, а к животным относились так, словно у них есть душа. Члены этой коммуны проводили массу невероятных исследований. Пифагор выдвинул предположение, что Земля вращается вокруг Солнца, а не наоборот, — позже за эти же теории Галилея и Коперника обвиняли в ереси и держали в тюрьмах. Но первая теория принадлежит именно Пифагору. Он также вывел математическую основу музыкальных интервалов. Этот человек сделал столько важных наблюдений и открытий. А потом он был убит вместе со всеми жителями его поселения — так власти попытались избавиться от его идей. Уверен, что часть его трудов также была уничтожена, и нам не суждено прочесть их. И все же многие идеи Пифагора дошли до нашего времени, потому что невозможно было вытравить их из умов людей. Наблюдения и опыты древности до сих пор влияют на наши собственные мысли и находят отражение в работах современных ученых и исследователей. Воображение не сравнимо по силе ни с одним проявлением физической власти. Можно сажать людей в тюрьмы, убивать их — идеи будут жить, несмотря ни на что.

Сейчас мы живем на грани какого-то апокалиптического срыва, переосмысливаем сам процесс восприятия и мышления. Старые формы и модели рас-

сыпаются в прах, и чтобы выжить, мы должны придумывать новые способы, механизмы, пути осмысления всего вокруг. Интернет, проекты по созданию генома, регенерация с помощью стволовых клеток — все эти феномены современности коренным образом изменят наш взгляд на мир. Если мы сами не изменимся, то так и будем топтаться на месте. Не знаю, может, наша планета уже обречена и поздно пытаться что-то изменить. Но тут я снова думаю о том, что человеческая фантазия безгранична и способна противостоять тем формам контроля, которые нам упорно навязывают. Эта тема также прослеживается в «Пределе контроля». А различие всех когда-либо существовавших тайных организаций в том, что одни пытались установить и поддерживать свою физическую власть, а другие стремились фиксировать идеи и развивать внутренние способности сознания, что, конечно, часто шло вразрез с правилами, установленными официальной властью. Поэтому многие общества и уходили в подполье.

Эрик Морзе. Значит, у них есть и политические, и эстетические интересы?

Джим Джармуш. Взгляните на современные формы национализма, действующего по формуле «разделяй и властвуй», или на терроризм, который расставляет ловушки для суверенных государств. Представители радикальных групп просто адаптируются к существующим формам контроля. Я ни в коем случае не оправдываю их, просто наблюдаю, какую силу обретают новые формы власти, насколько они совершеннее, чем, например, колониальная модель, которая, однако, до сих пор во многом влияет на нас.

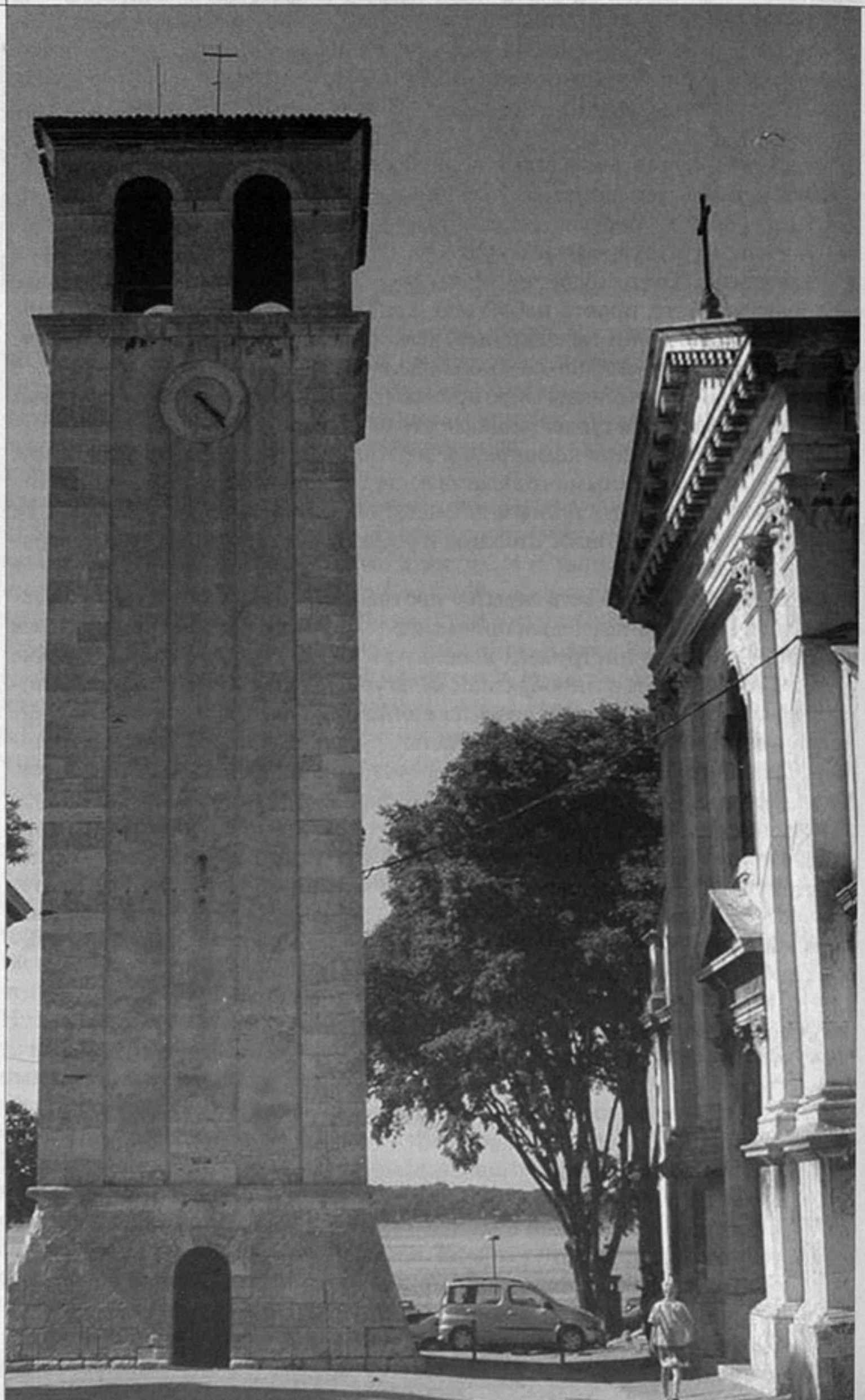
Эрик Морзе. В современном мире происходят сложные процессы, связанные с массой проблем. Растущая зависимость от технологий вовсе не гарантирует достижение идеалов демократии и утопического мира во всем мире. И нельзя быть уверенным, что власть вскоре станет более прозрачной и открытой, а знание — доступным для всех. На самом деле за технологиями могут скрываться еще более сложные и устрашающие возможности контроля, разве не так?

Джим Джармуш. Здесь есть скрытое противоречие, даже не знаю, как ответить. Но, в конце концов, я воспринимаю технологии как инструмент, и все дело в том, как этот инструмент используется — как оружие или как орудие труда. Я восхищаюсь разнообразием культур на нашей планете и воспринимаю их как чудо, но мне также нравится синтез культур, их переплетение и взаимопроникновение. Наслаиваясь одна на другую, они порождают нечто новое, уникальное. Но здесь есть противоречие, никогда не дававшее мне покоя. У меня много друзей среди коренных жителей Америки, и я знаю, как упорно они борются, чтобы сохранить свою культурную идентичность, защитить свои традиции от агрессивного вмешательства. И в то же время при смешении их культуры с другими рождаются потрясающие сочетания. Да, это вечное неотъемлемое противоречие. Не знаю, существует ли единственно правильный выход. О будущем человеческого рода и жизни на Земле я рассуждаю одновременно с позиций оптимиста и пессимиста.

San Francisco Bay Guardian
http://www.sfbg.com/blogs/pixel_vision/

Перевод с английского Елены Паисовой

П У Б Л И К А Ц И И



Кафедральный собор. Пула, Хорватия

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Свобода — как на Западе

ИЗ ЗАПИСОК КИНОМАНА

Мое знакомство с режиссером Бранко Шмидтом было в высшей степени случайным. Весной 2002 года в качестве программного директора Международного кинофестиваля в Сочи я отбирал фильмы конкурса. Однажды коллеги сообщили, что к нам в офис пришла посылка из Загреба, а в ней — картина, которую хорваты предлагают для участия в программе.

Радости от этого известия я не ощутил. Во-первых, потому что думал: если фильм приходит «самотеком», вряд ли он является таким уж интересным. А во-вторых, потому что не любил и не люблю смотреть кино за пределами кинозала. Даже в работе отборщика стараюсь всячески избегать видео. Однако, взяв в руки кассету и прочитав аннотацию, сразу заинтересовался.

Действие картины разворачивалось в 1968 году в небольшом югославском городе, где все готовятся к приезду Тито, а главный герой — юноша, вступающий в жизнь, — терзается личными проблемами, к высокой политике отношения не имеющими... Быстро убедился в том, о чем уже догадался: интересна не только фабула, но и ее художественное воплощение. И немедленно отослал в Загреб официальное приглашение фильму и режиссеру.

А дальше началась долгая и странная переписка. Вначале сообщили, что постановщик фильма не сможет прибыть на весь фестивальный срок. Приедет лишь на пять дней. Потом, что пробудет три дня. В конце концов выяснилось, что режиссер «Королевы ночи» посетит Сочи только на вечер и утро. Представит фильм, даст пресс-конференцию и уедет.

«Странный какой-то этот Бранко Шмидт!» — говорили мы друг другу. И было даже любопытно взглянуть на человека, который преодолеет непростой путь из Загреба через Москву в Сочи лишь для того, чтобы увидеться со зрителями перед показом фильма и утром после фестивальной премьеры.

Перед фильмом он выступил, на журналистские вопросы на пресс-конференции ответил и, как было запланировано, отбыл на родину. Но перед отъездом я случайно встретил его в одном из баров гостиницы «Жемчужина».

«Что же вы сидите здесь? Пойдите в море искупайтесь. Ведь вам уезжать через пару часов». — «Морем меня не удивишь. У нас в Пуле море замечательное. Вы не были на нашем национальном фестивале?» — «А разве он еще продолжается? Я никогда не был в Пуле, но с самого отрочества читал в журналах «Советский экран» и «Искусство кино» отчеты советских критиков про то, какие ревизионистские фильмы снимают югославские товарищи». — «У фестиваля в начале 90-х был кризисный период. Но теперь он возрожден как смотр хорватского кинематографа. Хотите поехать?» — «Безусловно». — «Ну, тогда ждите приглашение. Адрес у меня есть».

Вот таким разговором завершилось наше случайное знакомство. В этом диалоге не было ничего необычного. На международных кинофестивалях так говорят все и со всеми. Это — как в курортных романах. Встретились, пообщались, понравились друг другу, а потом разъехались и — забыли.

Впрочем, все это, так сказать, лирика. Я получил приглашение в Пулу потому, что тогда Бранко Шмидт занимал определенное общественное положение. О чем я узнал уже по прибытии на знаменитый хорватский курорт...

«Вальтер защищает Сараево», режиссер Хайрудин Крвавац

Вернемся, однако, к «Королеве ночи». Она являет собой тот тип фильма, который мне нравился всегда. В Советском Союзе для обозначения этого типа существовало пропагандистское клише «судьба человеческая — судьба народная». Коммунистический официоз полагал, что киноленты, раскрывающие характеры отдельных представителей народа, непременно должны отражать в этих характерах движение всей страны к светлому будущему. В рамках этой партийной установки были сделаны сотни никому не нужных картин, ныне прочно и заслуженно забытых. Однако случались иногда и подлинные шедевры, означенному правилу никак не противоречащие. Лишь немножко отклоняющиеся от «генеральной линии» партии. «Баллада о солдате», скажем. Или — «Летят журавли». Или «Судьба человека».

Подобные «отклонения» случались обычно тогда, когда КПСС ослабляла свой вездесущий контроль и на короткое время предоставляла художникам свободу хотя бы в толковании своих предписаний. Периоды эти были, однако, непродолжительны. Великие картины, созданные в это время, либо замалчивались, либо трактовались в нужном идеологическом ключе, а правило «судьба человеческая — судьба народная» порождало бесчисленные серые фильмы с названиями «Нюркина жизнь», «Юркины рассветы», «Семья Ивановых».

Но еще в годы киноманской юности стало мне понятно, что в фильмах, снимающихся в европейских социалистических странах, ситуация, обозначенная словами «судьба человеческая — судьба народная», порой разрешается совсем не так, как предписывают советские партийные установки.

Разумеется, фильмов, которые были объявлены в СССР ревизионистскими, граждане страны Советов увидеть не могли. Об экранных повествованиях с ярко выраженной антисоциалистической направленностью мы узнавали из обличительных статей в журналах и газетах. Но иногда — по недосмот-

ру властей в период кратковременных вспышек либерализма — в советский прокат все-таки проникали картины, содержание которых можно было трактовать по-разному.

«Пепел и алмаз» Анджея Вайды, «Семейная жизнь» Кшиштофа Занусси, «Отец» Иштвана Сабо, «Звезды и солдаты» Миклоша Янчо, «Отклонение» Гриши Островского и Георгия Стоянова... Смотря эти ленты, нельзя было не думать о том, что, оказывается, судьба человеческая при социализме далеко не всегда радостна и безоблачна.

«Верная Рука — друг индейцев», режиссер Альфред Форер

Более того. Пристально вглядываясь в жизненные коллизии своих героев, выдающиеся режиссеры европейских стран социализма со всей художественной блистательностью демонстрировали — сложность этих отдельных судеб не случайна. В ней проявилась неоднозначность, непродуманность, а то и — кто бы мог представить! — порочность общества, в котором разворачивается действие фильмов.

Думать об этом в Советском Союзе было страшно. Но чувствовать, не делясь ни с кем своими ощущениями, дозволялось. Из этих переживаний и родилась моя любовь к кинематографу государств, порабощенных СССР после второй мировой войны. Лишь во время перестройки удалось поделиться своими чувствами с советскими зрителями-читателями и убедиться в том, что миллионы поклонников кино со мной солидарны.

Перечисляя некоторые замечательные восточноевропейские ленты коммунистического периода, я не случайно не назвал ни одной, сделанной в СФРЮ. С момента хрущевской нормализации советско-югославских отношений и до конца 80-х годов мы в СССР твердо знали: в Югославии снимают только и исключительно партизанские фильмы. Картин на современную тему, сделанных во всех республиках бывшей Югославии, в советском прокате за тридцать с лишним лет были считанные единицы.

Возьмем, например, каталог фильмов действующего фонда кинопроката СССР по состоянию на 1972 год. Югославских картин в нем значится двадцать шесть. Фильмов, действие которых разворачивается в современной Югославии, — всего шесть. Один из этих шести — детектив, второй — комедия. Остаются четыре проблемные ленты.

Новый каталог. 1980 год. Двадцать лент, сделанные в СФРЮ. Современных историй — семь. Из них, однако, пять повествуют о детях и подростках и лишь две ленты затрагивают реальные проблемы «взрослой жизни».

Красноречивые цифры, не правда ли?

Но это еще не всё.

Партизанские вестерны «Диверсанты», «Двойное окружение», «Мост» (советское название «По следу Тигра»), «Вальтер защищает Сараево» пользовались в СССР большим успехом, так же, как и вестерны настоящие, делавшиеся по книгам Карла Мая на «Ядран-фильме» в сотрудничестве с западными немцами. Впрочем, картины про Виннету, выходившие с запозданием, не все и не по порядку, многим советским зрителям представлялись американскими — подобная продукция из США была в СССР запрещена.

Проблемные же ленты выходили малыми тиражами, прокатчикам они казались скучными и ненужными. Выпустив эти фильмы на экраны номинально, они через несколько дней их убирали.

Но и это еще не всё.

Проблемные картины подвергались цензурным сокращениям. Собственно, такова была участь всех иностранных фильмов в последнее советское двадцатилетие, но к серьезным лентам из СФРЮ внимание цензоров было особое. Разумеется, удалению подлежали все эротические эпизоды. Но, кроме этого, при дубляже на русский язык менялись диалоги и даже целые сюжетные линии могли исчезнуть из советского варианта по подозрению в ревизионизме.

И даже это еще не всё.

В конце 60-х в Советском Союзе случился кризис с цветной пленкой. Целых пять лет все зарубежные фильмы выходили на экраны черно-белыми. Затем, когда построили новую фабрику, решили все-таки продолжать обесцвечивать те фильмы, на которые, по мнению прокатчиков, «народ не пойдет».

Так что даже если два-три серьезных фильма из СФРЮ и появлялись на советских экранах, они представляли собой черно-белые «огрызки» продолжительностью один час десять минут, за которые порой невозможно было даже понять, что же происходит на экране.

Советский народ, однако, не роптал. И потому, что он вообще никогда этого не делал. И потому, что просто не знал о существовании проблемного кино в СФРЮ. Не ожидал его из этой страны. От поляков ждал. От венгров. От чехов и словаков — до 68-го. К Югославии отношение было совершенно особое.

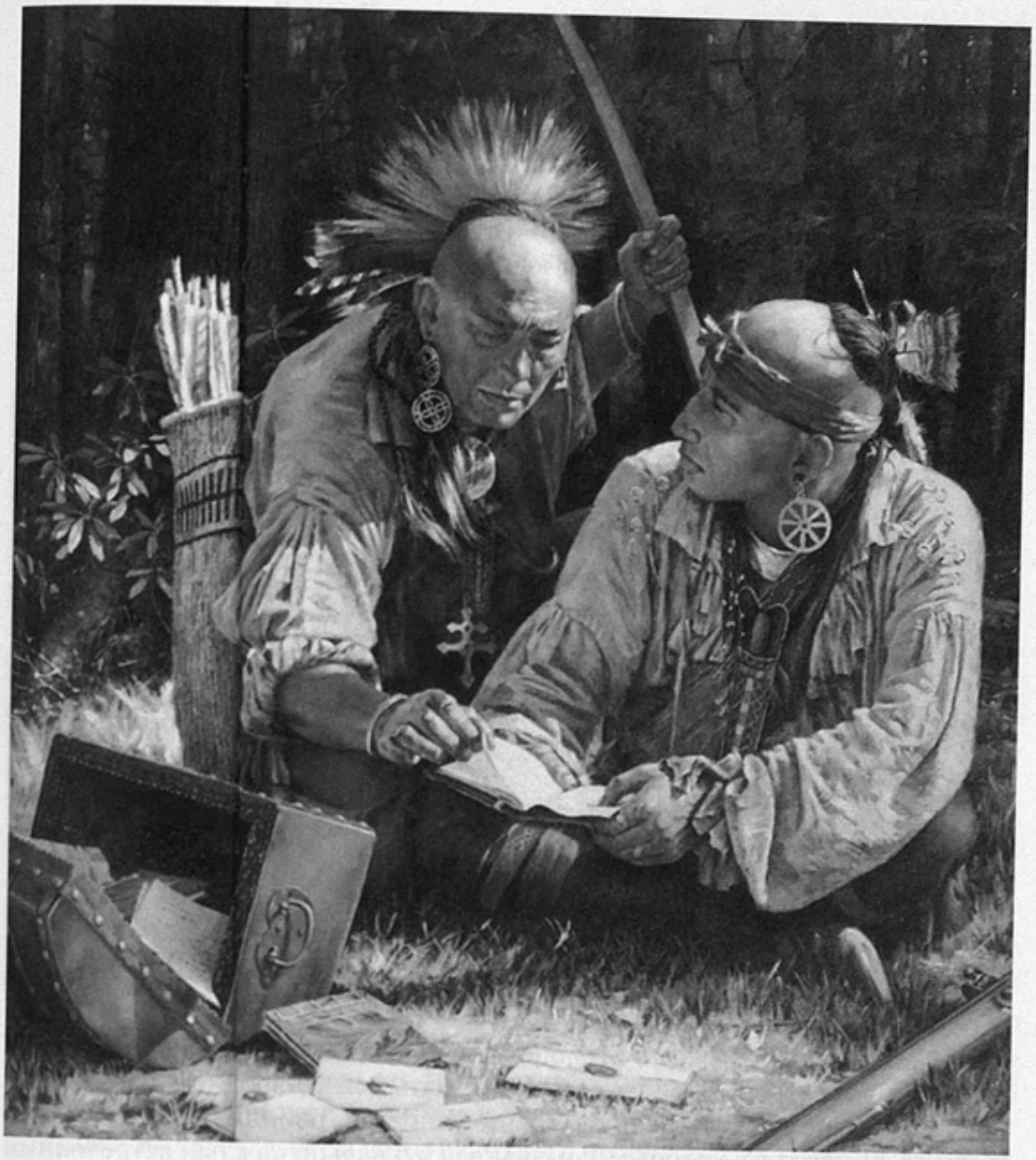
Как-то в 70-х годах мама рассказала мне историю, которую я теперь с удовольствием пересказываю всем своим друзьям из бывшей СФРЮ. Одна из маминых подруг посетила по туристической путевке Югославию. По возвращении она долго не могла прийти в себя. Говорила всем, что побывала в раю. Прекрасная природа, замечательные, доброжелательные люди, горы, море, солнце, свобода и удивительная дешевизна.

Прошел год. Подруга обратилась с просьбой вновь посетить чудесное место. Однако ей отказали. «Побывали один раз и хватит! Вы не можете ездить в капиталистическую страну дважды!»

В этой фразе отразилось реальное отношение и советского начальства, и советского народа к Социалистической Федеративной Республике Югославии. Официально эта страна у нас считалась социалистическим государством, строящим «светлое будущее» с некоторыми отступлениями от классической советской модели. За эти отступления Тито иногда поругивали, но при этом всячески подчеркивали дружеский характер межгосударственных отношений.

Для рядового советского человека попасть во Францию, Италию или Швецию было практически невозможно. О путешествии в Югославию он, простой советский человек, мог хотя бы мечтать. Среди его дальних или даже близких знакомых вполне могли оказаться люди, которым посчастливилось побывать там.

СФРЮ была для нас тем Западом, на котором, при благоприятном стечении обстоятельств, можно было бы даже ненадолго оказаться.



«Виннету — вождь апачей», режиссер Хьюго Фрегонезе

Тех немногих граждан СССР, которым разрешили съездить в Париж или Лондон, невозможно было вызвать на откровенный разговор. Все, разумеется, понимали, что западная жизнь с советской не может быть сравнима. Но никто не хотел говорить об этом вслух. Боялись. Про югославские красоты, про югославскую свободу, про югославские низкие цены рассказывать было не так страшно.

Помню, как, будучи зимой 1981 года в Народной Республике Болгарии, я стоял на одном из софийских перекрестков и смотрел на указатель с надписью «Белград». И думал: «Неужели же есть такие счастливцы, которые могут повернуть в ту сторону и через некоторое время оказаться в сказочной Югославии! Смогу ли я когда-нибудь туда отправиться?..»

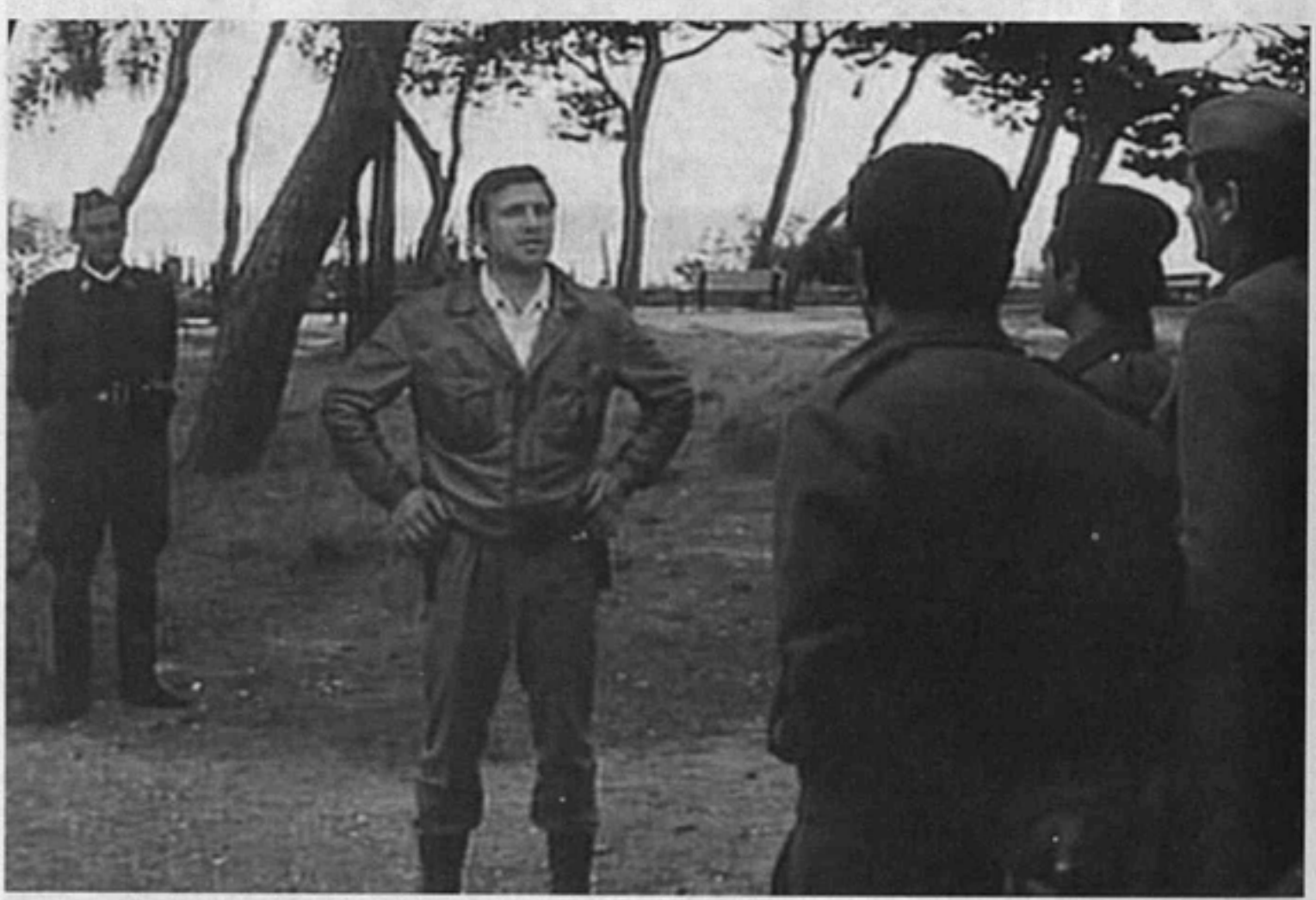
Не смог!

Через восемь лет, в разгар перестройки, я рассказал историю маминой подруги мэтру советской кинокритики, главному нашему специалисту по Югославии Мирону Черненко. «Это был, конечно, рай, — ответил Мирон Маркович. — Свобода, как на Западе, а жизнь не просто дешевле, но легче, чем на Западе».

Словом, и обычные туристки, и пытливые студенты, и ироничные интеллектуалы были едины в своем восторженном отношении к СФРЮ. Туристкам отсутствие у нас проблемных картин из Югославии было безразлично. Студенты знали об их наличии, а интеллектуалы даже кое-что видели. Но и они переживали это отсутствие все-таки не так остро, как, скажем, борьбу советского официоза с «Человеком из мрамора» и «Человеком из железа» Анджея Вайды.

Восторгаясь Югославией, смотря югославские фильмы «про войну» и «про индейцев», мы в Советском Союзе никогда не заостряли внимание на многонациональности титовского государства. Не думали о том, что западные немцы снимали свои истории про Виннету на студии «Ядран-фильм», находящейся в Загребе, а кинематографисты ГДР создавали свои «идеологически правильные» вестерны с помощью сараевского «Босна-фильма»...

Впервые я оказался уже в бывшей Югославии в декабре 1994 года. Знаменитая кинотека праздновала свой юбилей, на который можно было при-



«По следу Тигра», режиссер Хайрудин Крвавац

ехать, потому что с режима Милошевича только что были сняты санкции и белградский аэропорт вновь стал принимать международные рейсы.

Никогда не забыть мне прогулки по улицам с Любишей Самарджичем, которого узнавал и с которым заговаривал буквально каждый встреченный прохожий. Рестораны и кофейни были полны народу. У кинотеатров и около гигантского зала «Сава-центра» стояли большие очереди. Но в глазах моих интеллигентных сербских приятелей были тоска и уныние. Да и сама бывшая столица бывшей прекрасной страны производила впечатление гнетущее...

В зале югославского киноинститута, к сожалению, на видео, показывался фильм Желимира Жилника «Тито второй раз среди сербов». После просмотра состоялась беседа с режиссером. Он рассказал о том, как пришлось срочно бежать из «райской» СФРЮ после выхода фильма «Ранние труды», получившего «Золотой медведь» в Берлине. Слушая Желимира, я вспомнил свои ощущения от «Хорватской истории» Крсто Папича, увиденной на Монреальском кинофестивале в 1992 году.

Речь там шла о двух братьях, одному из которых, старшему, также пришлось покинуть Югославию в 1971 году, а младшему — вкусить все прелести жизни в семье, находящейся под подозрением у спецслужб. Отец теряет работу из-за сына-диссидента, а первая любовь юного Ивана наталкивается на препоны со стороны родителя девушки, не желающего, чтобы дочь была с парнем, брат которого не только не почитает социалистическое государство, но и считает себя хорватом — не югославом.

Когда я смотрел картину Папича осенью 1992 года, то, признавая ее очевидные художественные достоинства, все-таки думал, что ситуация всевластия титовских спецслужб, равно как и ситуация сербско-хорватского противостояния, были немного обострены по сравнению с тем, что происходило

в реальности. Ведь Крсто Папич, один из классиков югославского кинематографа, снял, фактически, первую ленту нового независимого государства и, вполне естественно, в ее сюжете уделил особое внимание тем элементам в жизни хорватского общества, которые в конечном счете эту самую независимость обусловили.

В том, что тогдашние ощущения были не лишены основания, убедил меня просмотр еще одного хорватского фильма. Это было в июле 2000 года на кинофестивале в Карловых Варах. Набившись до отказа в большой зал оте-

«Королева ночи», режиссер Бранко Шмидт

ля «Термаль», где проходил конкурсный показ ленты Винко Брешана «Маршал», зрители реагировали так весело, так задорно, что сей просмотр остался в моей киноведческой памяти как один из самых теплых.

Картина рассказывала историю одного небольшого острова, на котором появляется вдруг призрак Иосипа Броз Тито, и верные маршалу ветераны решают создать на вверенной им территории нечто вроде заповедника социализма. Режиссер весьма изящно выстраивает экранные события в гротесковую цепочку, откровенно веселит (чего стоят, например, посланные на остров с заданием агенты Малдерич и Скалич!), но в какой-то момент среди этого веселья тем зрителям, которые пережили «социалистические прелести» в реальной жизни, становится вдруг жутковато. И этот страх Брешан использует умело. Заставив нас по-настоящему поволноваться, он все же завершает фильм... не то чтобы счастливо, но хотя бы не трагично.

Умение молодого хорватского кинематографиста принесло ему в Карловых Варах приз за режиссуру, а меня заставило подумать вот о чем.

В России до сих пор не снята комедия о классическом социализме советского образца. Сатирических картин, «бичующих отдельные недостатки», было много. Случались среди них даже и хорошие. Но такого задорного, бесшабашного осмеяния казарменного кошмара, в котором почти целый век пребывала шестая часть суши, не было. Почему?

Ответ здесь может быть лишь один.

Эта зараза в России еще не изжита.

В Хорватии же повторение пройденного уже невозможно. И оттого так искрометно весел в своем фильме Винко Брешан. А еще, судя по всему, оттого, что классическая «титовская диктатура» в СФРЮ была диктатурой с точки зрения француза или британца. В сравнении же с тем, что было уготовано русским и чехам, полякам и румынам, порядки в социалистической Югославии

были если и не райскими, то уж вполне терпимыми. Однако почему граждане СФРЮ должны были этим утешаться? Они ведь жили в своей стране, а не в сталинском СССР или в Румынии Николае Чаушеску. Они *свою* жизнь хотели сделать лучше, в *своем* прошлом разобраться...

Именно такой попыткой разобраться стала для меня лента Бранко Шмидта «Королева ночи».

В ней есть смешные моменты — и в сюжете, и в актерской игре, и в режиссерской подаче материала. Но ни о каком гротеске во вкусе Брешана речь не идет. Здесь расставлены весьма серьезные политические акценты — но той трагической окраски, что была характерна для «Хорватской истории» Папича, они лишены.

Из четырех хорватских картин, которые мне довелось увидеть за десять лет независимости бывшей югославской республики, картина Шмидта представляется самой спокойной, самой рассудительной. И поэтому — самой показательной.

...1968 год. Восточнохорватский город Осиек готовится к приезду Тито. Помимо прочих торжеств намечены соревнования по гребле среди юношей. Они должны быть открыты самим Маршалом. Фаворитом предстоящей гонки считают семнадцатилетнего Томо. Начальники прямо говорят парню, что он «назначен» чемпионом — ему предстоит прославить родной город в глазах великого руководителя. Однако у Томо не только спортивные, но и иные, гораздо более волнующие проблемы.

Во-первых, у юноши еще не было сексуального опыта, и тому есть сугубо медицинское объяснение. Парень родился с одним яичком, и ощущение своей мужской неполноценности волнует его сейчас гораздо больше, чем приезд товарища Тито и предстоящие гонки. Волнует не только в переносном, но и в самом прямом, физиологическом смысле. Боли в паху приводят его на больничную койку.

Во-вторых, накануне высочайшего приезда и чемпионата отца Томо арестовывают — «неблагонадежный элемент». Если бы такое произошло в Советском Союзе, юному гребцу нельзя было бы и мечтать об участии в соревнованиях пред светлыми очами Президента. В СФРЮ, однако, начальники настаивают на том, чтобы Томо все же участвовал в гонках...

Во время просмотра «Королевы ночи» вспоминаются не многочисленные антикоммунистические картины из Восточной Европы, а бессмертная лента Федерико Феллини «Амаркорд». Ассоциация эта возникает не потому, что Бранко Шмидт подражает великому итальянцу. И режиссер, и зрители прекрасно понимают бессмысленность и несолидность подобных предположений.

Просто Бранко Шмидт относится к титовскому «райскому социализму» так же, как маэстро Федерико — к «мягкому фашизму» Бенито Муссолини. И классик мирового кино, и хорватский мастер считают, что для дуче и для Маршала будет слишком много чести, если всерьез осуждать их режимы и всерьез бороться с ними в своих фильмах.

Существует реальная жизнь, которая сильнее и интереснее умозрительных конструкций, по которым итальянцам в первой половине XX века, а югославам — во второй предлагалось ее устраивать.

На кинофестивале в Пуле «Королева ночи» получила приз за сценарий. Можно подивиться тому, что не за режиссуру решили наградить эту ленту. Ведь именно драматургическая основа вызывает ассоциации с «Амаркордом». Режиссерские же находки делают картину оригинальным явлением...

Тогда, в 2002-м, мне еще не слишком хорошо были известны мотивы, по которым на фестивалях, особенно национальных, присуждают призы. Сейчас за плечами девятнадцать фестивалей, собранных лично мною, и десятки кинопраздников в разных уголках планеты, на которых пришлось побывать, в том числе членом жюри. Теперь я уже не изумляюсь и смотрю на вещи цинично. Если по каким-то привходящим причинам не получается наградить кар-

тину за ее подлинные достоинства, нужно искать любую возможность отметить незаурядное произведение.

Безусловно, юноша, обремененный эротическими проблемами, живущий в небольшом городке у воды, готовящемся к встрече некоего символа авторитарной власти, — это «Амаркорд».

Но мороженщица, орущая на весь пляж: «Один рожок за два яйца!» — это уже деталь, отсылающая к традициям балканского черного юмора, без которого не обходится ни один рассказ о горьком опыте столкновения человека с реальностью.

История о Королеве ночи, прекрасном таинственном цветке, растущем где-то на дне экзотической реки, о сказочном трофее, который снится юному герою, воображающему себя бесстрашным искателем приключений, нужна режиссеру для «диалога» с многочисленными картинами про индейца Виннету — именно во второй половине 60-х страна стала естественным и недорогим павильоном для производства западногерманских вестернов. В интонации, с которой Шмидт излагает эту историю, причудливо сочетаются мягкая ирония и сожаление по поводу того, что детство, отрочество и юность очень быстро проходят. А еще в снах Томо можно увидеть ностальгию по бесхитростным, наивным, чистым лентам «про индейцев», в которых добро было Добром, зло — Злом, а мир представлялся ясным и радостным.

Вообще, наверное, главное в первом увиденном мною фильме Бранко Шмидта, заключается именно в соединении открытости, с которой юная душа приходит в мир взрослых, и порочности этого самого мира.

Хотя эта сшибка, конфликт, которые в польском или венгерском фильме предстали бы зримым воплощением тоталитарного кошмара, в «Королеве ночи» если не высмеиваются, то уж, во всяком случае, лишаются своего апокалипсического звучания.

Среди старшеклассников, сверстников Томо, есть особо ушлый паренек, который продает ребятам травку, уверяя их, будто она доставлена из Бомбея. На самом же деле главным компонентом зелья служит конский навоз, который тайно сушится на крыше сарайчика, стоящего у реки. Во время одной из репетиций встречи Маршала лодка с ребятами переворачивается и лозунг «Да здравствует товарищ Тито!» падает в воду. Руководитель мероприятия, специально присланная из Белграда амбициозная красавица, велит немедленно положить лозунг для просушки на крышу сарая.

Когда высушенный транспарант оттуда снимают, оказывается, что он вымазан навозом. Отец Томо, владелец злополучного сарайчика, отправляется в тюрьму. И — умирает. Не от пыток или побоев. Просто он подорвал свое здоровье в каждодневных попытках обеспечить семье достойное существование.

Томо страдает. Мать плачет. Соревнования начинаются и тут же заканчиваются, когда поезд, который должен был остановиться в Осиеке, проезжает по мосту и державная рука машет собравшимся белым платочком...

Но, как ни странно, не эта фабульная развязка вспоминается сегодня. Накануне решающей операции по восстановлению недостающего яичка Томо сбегает из больницы к известной городской проститутке, просит ее переспать с ним — ведь неизвестно, чем может закончиться хирургическое вмешательство в интимную часть юного организма. Когда же на следующее утро пациента готовят к операции, доктор с удивлением обнаруживает то самое второе яичко, отсутствие которого сделало жизнь взрослеющего Томо невыносимой, — там, где ему и положено быть. Жрица любви добилась того, перед чем пасовала медицина.

А еще помнится, что уже после смерти отца в дом приносят вожделенный телевизор. Вот теперь все будет, как у всех. Яичко на своем месте. Телевизор в углу. Про советские танки, утюжащие пражские мостовые, можно будет не только слышать по радио. Их можно будет видеть. А еще в телевизоре станут показывать интересные передачи и фильмы, которые очень

скоро вытеснят из сознания уже совсем повзрослевшего парня историю о Королеве ночи...

И лишь через много-много лет, когда Томо станет вполне степенным гражданином, что-то вдруг напомнит ему то бурное лето 68-го, когда мир следил за выкрутасами парижских студентов и протестовал против «братской помощи СССР народам Чехословакии», когда его родной город Осиек готовился к так и не состоявшейся встрече Иосипа Броз Тито, а сам он, совсем еще мальчишка, бредил Королевой ночи...

В своей картине Бранко Шмидт предстает этаким добрым доктором. Он знает, что многое из того, о чем рассказывает, способно травмировать зрительскую психику, и старается, насколько возможно, смягчить боль. Не затушевать проблемы, не притвориться, что зло нестрашно, — только смягчить удар от прямого соприкосновения с ним. Ведь зло, увы, едва ли не всемогуще — мы, зрители, прекрасно видим, что режиссер это понимает и чувствует...

...В июле 2002-го я прибыл в Пулу. Смотрел фильмы, которые были совсем не плохи, а, скажем, картина Далибора Матанича «Прекрасные мертвые девчонки» или лента Снежаны Трибузон «Бог даст, все образуется» даже и просто хороши. Купался в дивном море, чистота которого резко контрастировала с мутными водами, в которых плещутся участники и гости сочинского «Кинотавра». И узнал, что Бранко Шмидт ныне является начальником отдела драматического вещания хорватского телевидения.

За свою продолжительную советскую жизнь я встречался с разными начальниками. Они были хорошими и плохими, прогрессивными и реакционными, добрыми и злыми, одно было неизменным. Советские начальники всегда оставались начальниками. Распекали они тебя за недостаточную твердость в следовании партийным установкам или беседовали по душам, встречались с тобой в коридорах учреждений или на городских улицах, они всегда подчеркивали свою отличность, принадлежность к высшему классу.

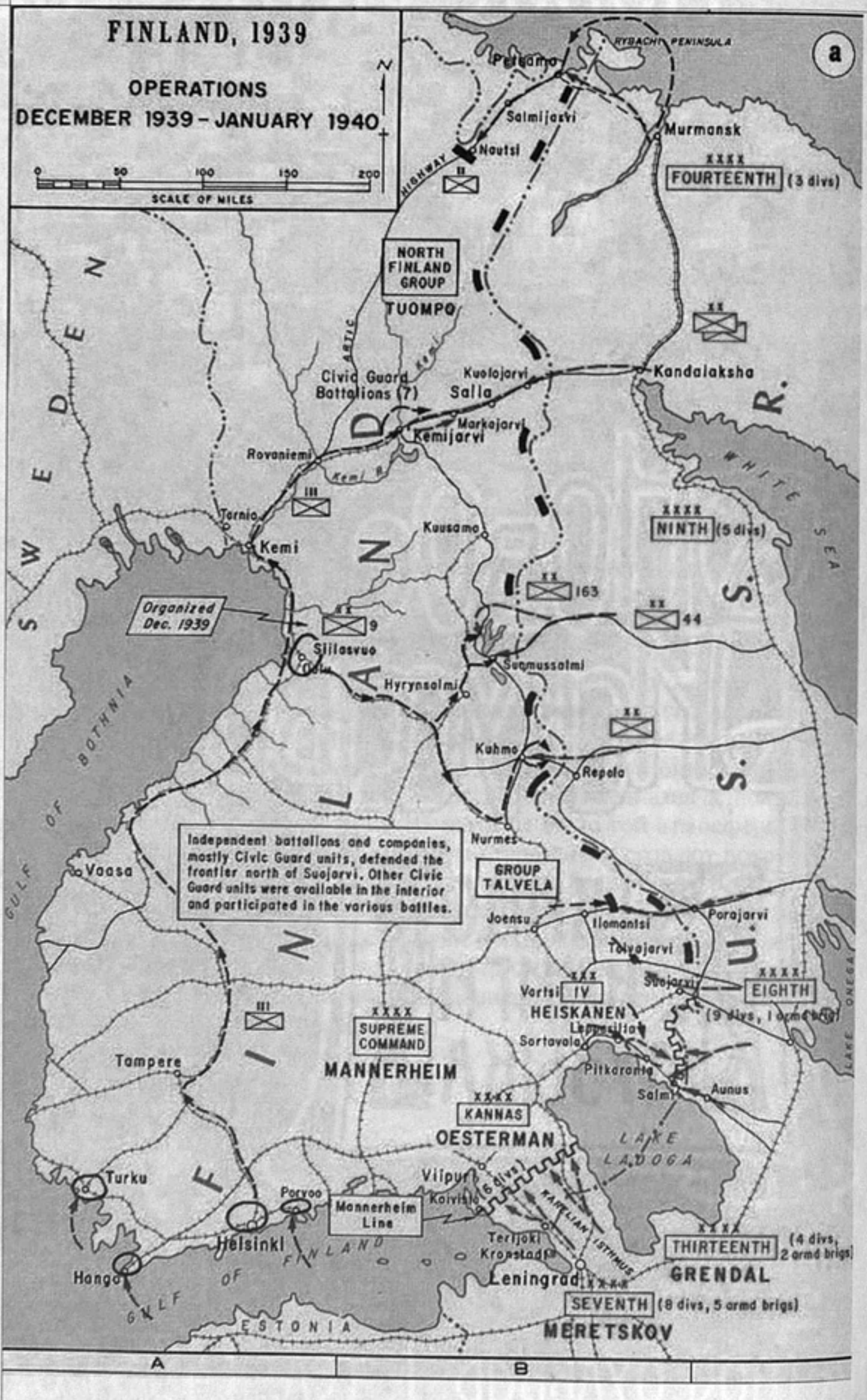
Бранко Шмидт был каким-то ненастоящим начальником. Думаю, что он даже и не подозревал, что в его положении надо как-то по-особому себя вести, внушая коллегам если не страх, то уважение. А ведь от него, действительно, многое зависело. Он принимал самое непосредственное участие в решении судеб новых хорватских картин. И не только телевизионных — как и во всем мире, ХРТ финансировало и те ленты, которые предназначались для кинотеатров. Однако вокруг Бранко Шмидта не было той атмосферы таинственной многозначительности, которую старательно создают вокруг себя начальники на моей родине. Наоборот, каким-то бесшабашным панибратством характеризовались отношения режиссера-руководителя со своими коллегами. Это не мешало ему «руководить»: фильмы при его «правлении» выпускались. И для телевидения, и для кинопроката. После 2002 года я приезжал в Пулу еще несколько раз и видел не один десяток картин, произведенных в Хорватии в начале нового века...

Приглашаем в магазин «Новое Искусство»

Трубная площадь

Цветной бульвар 1, тел.: (495) 625 44 85

Ч Т Е Н И Е


FINLAND, 1939
OPERATIONS
DECEMBER 1939 - JANUARY 1940
N
0 50 100 150 200
SCALE OF MILES
a
RYBACHI PENINSULA
Petsamo
Salmijarvi
Murmansk
Nautsi
HIGHWAY
II
XXXX
FOURTEENTH (3 divs)
NORTH FINLAND GROUP
TUOMPO
ARCTIC
Kemi R.
XX
Civic Guard Battalions (7)
Kuolojarvi
Salla
Kandalaksha
Markojarvi
Kemijarvi
Rovaniemi
Kemi R.
WHITE SEA
R.
SWEDEN
III
Tornio
Kemi
Kuusamo
XXXX
NINTH (5 divs)
Organized Dec. 1939
XX
9
163
44
Siilasvuo
Suomussalmi
Hyrynsalmi
GULF OF BOTHNIA
Kuhmo
Repola
S.
Nurmes
Independent battalions and companies, mostly Civic Guard units, defended the frontier north of Suojarvi. Other Civic Guard units were available in the interior and participated in the various battles.
GROUP TALVELA
Vaasa
Joensu
Ilomantsi
Porajarvi
Tolvajarvi
Suojarvi
XXX
IV
Vartsi
XXXX
EIGHTH
(9 divs, 1 armd brig)
HEISKANEN
III
XXXX
SUPREME COMMAND
MANNERHEIM
Tampere
Sortavala
Pitkaranta
Salmi
Aunus
XXXX
KANNAS
OESTERMAN
LAKE LADOGA
Turku
Viipuri
Koivisto
(6 divs)
Porvoo
Mannerheim Line
KARELIAN ISTHMUS
Helsinki
Terijoki
Kronstadt
XXXX
THIRTEENTH (4 divs, 2 armd brigs)
GRENDAL
FINLAND
Hango
GULF OF FINLAND
Leningrad
XXXX
SEVENTH (8 divs, 5 armd brigs)
MERETSKOV
ESTONIA
A
B

Зимняя война

ЭТЮДЫ О СОВЕТСКО-ФИНСКОЙ ВОЙНЕ

Империя.doc

Одним осенним днем нам отменили привычный с детства — «День седьмого ноября — красный день календаря» — праздник революции, заменив его невнятным 4 ноября. Почему именно 4 ноября? Да потому, оказывается, что без малого четыреста лет назад из нашего Кремля изгнали поляков. Срочно к новому празднику, я помню, даже обрели мощи Ивана Сусанина. Мы в «Театре.doc», посмеявшись, повспоминав Оруэлла с его «кто владеет прошлым — владеет настоящим», решили этот день тоже отмечать — и придумали проводить 4 ноября «День истории в «Театре.doc».

Обсудили это с коллегами из хорошо знакомого польского театра — Вроцлавского Ad spectators. Они, в свою очередь, рассказали забавные случаи из их общественной жизни. И решили сделать вместе спектакль — который бы игрался на двух языках. И в котором бы мы на языке театра говорили то, что хочется, а не то, что именно сейчас вдруг нужно — в новой России или в новой Польше.

Так появился наш первый «двухсторонний» проект, где мы с польскими коллегами свободно и так, как нам нравилось, рассказали о 1612 годе. Спектакль строился на импровизации, Марину Мнишек и ляхов-захватчиков играли польские актеры, Лжедмитрия, Ксению Годунову и русских ополченцев — «доковские» артисты. Максим Курочкин специально написал несколько сцен, в том числе разговор Лжедмитрия со сломанной ногой (как известно, он прыгнул из окна и сломал ногу, что его и погубило). Многих польских и российских «охранителей» задел и возмутил этот смешной, хулиганский и местами ужасно грустный спектакль, получивший отличную прессу и пару театральных призов. И отклик у «нашей» публики — что для нас самое главное.

Начали было русско-грузинский проект «Правда о Георгиевском трактате» — где любой зритель мог перевоплотиться в генерала Ермолова, князя Цицианова, царя Ираклия или последнюю грузинскую царицу и объяснять залу от лица своего героя «свою правду», почему поступил именно так — почему призвал русских, а не персов, отчего пырнула ножиком русского офицера, почему Кавказ надо усмирять, а то по-хорошему никто не понимает и т.д. Зал вовлекался в действие, спорил с героем, первое представление прошло очень успешно, но дальше проект пришлось прекратить — не до веселых театральных импровизаций стало в теме русско-грузинских отношений.

И вот еще один наш «двуязычный» проект — «Мастерская «Зимняя война». Молодые русские и финские авторы (Максим Курочкин, Михаил Дурненков, Евгений Казачков, Ари-Пекка Лахти (Ari-Pekka Lahti), Улла Раитио (Ulla Raitio), Ханна-Мария Кирьявайнен (Hanna-Marja Kirjavainen) написали по маленькой пьесе о войне, которую у нас никто не помнит, а в Финляндии это главное событие их истории. Этюды составили пьесу — спектакль покажут в Хельсинки на фестивале Baltic Circle, и в Москве во время фестиваля «Золотая маска».

В общем, нам показалось правильным писать свою, «доковскую» историю — в параллель тому, как переписывают сейчас на наших глазах историю серьезные политики по разные стороны границ. Верным мы сочли теснее творчески

общаться с коллегами из бывших советских и социалистических республик — в то время как правительства все больше разделяют нас, насаждая новый империализм или новый национализм и заставляя видеть в соседе врага. Мы — за единое театральное пространство и всегда найдем общий язык с другими драматургами, даже когда пишем двуязычную пьесу.

Елена Гремина

МАКСИМ КУРОЧКИН

В ожидании подробного глобуса

Мы гуляем с Раисой в парке «Владимирская горка». Я в сандалиях, хотя ноябрь. Картонные подошвы намокли, скользят по кирпичу дорожек. Но я поворачиваю это в свою пользу, комично машу руками каждый раз, когда теряю равновесие. Раиса смеется. У нее отличные модельные туфли, пресловутые чулки со стрелкой. И вообще: Раиса очень неразвитая. Я говорю ей это прямо.

— Маленькая, ты меня удивляешь.

Я придумал говорить «маленькая» всем женщинам, которые старше меня. Это очень сближает. Раисе двадцать два, у нее был муж.

— Ты ничего не читаешь.

— «Каренину» читаю.

Раиса рвет ногтем лист дерева, в ней еще мало товарища, но много внутренней красоты, ради которой сражались и умирали поэты.

— «Каренина» — это угольная пыль. Хорошо для саманных печек. А мозг — это локомотив, ему нужен настоящий донбасский антрацит. Ты читала о деле Соболева?

Я не до конца уверен, что такое саманная печка. Кажется, их вообще топят соломой. Но я киевлянин, а киевлянам важнее звучание слова, чем его смысл. Раиса тоже почти киевлянка, она живет в Буче, ездит в город, чтобы учиться в школе рабочей молодежи. Хотя никакая Раиса не рабочая молодежь, а самая настоящая портниха.

— Ты читала о деле Соболева?

Раиса смотрит на меня с уважением.

— Интересно, что из тебя вырастет?

— Маленькая, не увиливай: признайся, что ты не читала о деле Соболева.

— Не, я такое не читаю.

— Почитай. Это на многое тебе глаза откроет: как они проникали в учреждения, как маскировались...

— Кто они?

Какая же она примитивная! Как ей идет эта помада! Мы целуемся в первый раз.

— Враги, Рая.

— Кто? Враги?

— Враги. Ты хоть знаешь, какой сегодня день?

Мы целуемся снова.

— Нет. Какой?

— Сегодня агрессия на СССР.

— На СССР?

Я рассказываю Раисе о предательском обстреле, о наших убитых и искалеченных бойцах, о том, какие страшные силы угрожают Ленинграду. Она слушает внимательно, ее ладонь становится теплой, ей передалось мое волнение.

— Может, они случайно?

— Нет, это не случайно. Это большая война. Ты читала последнюю речь канцлера Германии?

— Гитлера? Он же фашист.

— Мне тебя жалко, ты совсем не следишь. Гитлер теперь во многом против фашизма. И, кстати, в «Правде» фашистов не печатают. А речь глубокая. Он очень точно говорит про поджигателей, про неприглядную роль Англии. Ты пойми: у нас почти нет друзей, все так называемые западные демократии только и ждут, чтобы организовать крестовый поход против СССР. Канцлер смело говорит об этом, он, при всех идеологических разногласиях, предложил нам братскую руку. Поэтому его и пытались взорвать. Прямо на митинге. Погибло много рабочих, ветеранов...

— Фашистов?

— Опять ты за свое. Нельзя быть такой дремучей.

— Ты, наверное, прав, я плохо во

всем этом разбираюсь. Я больше музыку люблю.

Важно не дать ей заговорить о музыке. Ни у кого из моих друзей нет патефона. Я бегу прямо по лужам к беседке, цепляюсь за изогнутые прутья, болтаю ногами в воздухе. Кажется, что Раиса смеется только глазами и губами, остальное лицо я не могу понять. В нем нет морщин, и оно слишком красивое. Или я ничего не замечаю, кроме рта и глаз. А может, это просто близорукость. Руки устали, я спрыгиваю на землю. Нужно будет развить мускулатуру, мозг не должен так отрываться от тела.

— Очень обидно. А тебе нет? Раиса, неужели тебе не обидно?

— Почему должно быть обидно?

— Слишком рано они выступили, не вовремя.

— Разве это плохо?

— Очень плохо. Опять урок не усвоят.

Раиса ждет продолжения. Но в любви всегда лучше недоговаривать, чем сказать лишнее. Это я понял еще в прошлом полугодии. Мы долго молчим, смотрим на Днепр и Подол. Потом Раиса говорит:

— Проводишь?

Мы успеваем на последний трамвай. Раиса спит на моем плече, а я мечтаю об оккупации. Они войдут в город... Нет, не так.

Сперва прилетят тяжелые бомбардировщики с черными знаками на крыльях. Бомбы упадут на старые кривые улицы, на церкви, из-за сноса которых сейчас столько шума и шипения. Еще бомбы упадут на казармы, военные училища, горком комсомола... Погибнет много мирных жителей, и мой папа наконец перестанет говорить, что я заигрался в «безродного пролетария». Он запишется в рабочее ополчение, и все его дружки запишутся, эти Горбанюки и Гладштейны — большие любители пошипеть. Но все это шипение отметется, отпадет, как шелуха. Провожать мы их будем из нашей квартиры на Воровского. Враг придет с севера, а от Воровского к северу ближе. Я, конечно, свои принципы не нарушу и ничего из приготовленного мамой не съем. Но пить вино буду наравне, потому что неизвестно, как судьба сложится: война есть война и недооценивать силу противника не в правилах большевиков. Когда папа и его коллеги уйдут, я помогу маме с посудой и начну собирать отряд. Я наберу только тех, кто знает проходные дворы, дыры в заборах, чердаки. Мы обязательно зарегистрируемся как отдельный истребительный отряд, закажем Раисе сшить знамя со звездой и скрещенными шпагами. Приходите, враги, приходите с севера и отовсюду! Мы готовы. Крещатик встретит вас огнем замаскированных пушек, минами, меткими выстрелами. Нигде не будет вам покоя, враги. Вас будут убивать подвалы, форточки, водостоки. В кронах киевских каштанов посадим эсеровок с оптическими винтовками. Они не принимают наших методов строительства, но бойцы они отличные. Приходите, враги, вы не знаете еще, какие острые ножички точит шпана на Шулявке и Евбазе. Захотелось киевских сливок? Приходите, получайте свинцовые сливы из куреневских самострелов, бессарабских наганов, печерских охотничьих манлихеров. Вы привезете собак, натренированных на человеческий запах и человеческое мясо! Но наши псы загрызут ваших псов, ваши лошади раскуются на киевской брусчатке, в бензине ваших тягачей окажется сахар, и надо будет перебирать моторы, а завтра сахар снова окажется в бензине. Ни одна киевская девушка не будет гулять с северными варварами, небо Киева исхлещет дождями ваши скуластые морды. Один за другим будут исчезать белые бойцы. Отошел покурить и не вернулся. А мой друг Сахно вытирает нож о фуражку с фашистским знаком. Страшно вам, враги! Вас больше, но мы крепче и любим сильнее свой город, его тайны и холмы. Зря вы пришли к нам, в этих дворах с побеленными фонтанами ждет вас только смерть. Тут растает ваша сила! Тут, на Воровского, положите вы цвет своей нации в неприспособленных для нашего климата полушубках. А потом вернется из вашего плена отец. И мы помиримся навсегда, потому что выжить в страшных застенках помогли ему солидарные рабочие и коммунисты. Вот оккупация, о которой я мечтаю! Раиса просыпается. Как жаль, что никогда-никогда не увидеть мне взорванного

Крещатика, никогда не дойдет северный агрессор до Киева через все СССР, слишком рано распоясалась военщина, не выдержала удобного момента, обнажила свои кровавые клыки. Боюсь, не хватит у них сил даже на город Ленина.

Да, ничего этого не будет. Мы просто снова отобьем лапы, которые потянулись к нам хищно. И всё. И всё! Это ужасно!

— О чем ты думаешь?

— Ни о чем, маленькая.

— Скоро наша остановка.

Раиса снимает комнату в маленьком домике прямо в сосновом лесу. У нее есть отдельный вход. Это очень удобно. В комнате две кровати. На одной спит четырехлетний мальчик.

— Не волнуйся, это мой сын. Он не проснется.

— Я не волнуюсь.

На самом деле я волнуюсь ужасно. Руки дрожат. Но Раиса этого не видит, она подогрела воду и раздевается.

— У тебя завтра день рождения. Это мой подарок.

Я совру, если скажу, что не ожидал этого. Просто я запретил себе надеяться. У меня очень сильная воля.

Утром я поехал на завод с приятным чувством полового восторга. Наверное, Раиса лучшая любовница Киева. Но какая же каша творится у нее в голове! Все проблемы СССР от таких Раис. Они ничего не хотят знать и понимать.

А товарищи по общежитию меня разочаровали: скинулись и купили мне на день рождения ботинки. Специально на размер больше, чтобы можно было обернуть ноги газетами для тепла. Считаю, что они поступили гнусно. Если бы я думал о теплых ногах, я мог бы носить те, которые купил мне отец в последней заграничной командировке. Зиму в этом году обещают теплую, можно переходить и в сандалиях. А мечтал я о подробном глобусе. Товарищи не могли этого не знать.

Красная ласточка

В цеху митинг.

— Товарищи работницы! Перед вами выступит крестьянская дочь, героиня неба, легендарный наш орденоносец Зинаида Пидсуха.

Аплодисменты.

— Товарищи стегальщицы и валяльщицы, дорогие подруги!

Из толпы работниц крик:

— И Тарас Петрович у нас, нормовщик.

В цеху смех.

— И Тарас Петрович, конечно... И тысячи таких Тарасов Петровичей, которые трудом своим... Простите, товарищи, я волнуюсь. Под зенитками не волновалась, а тут волнуюсь. Говорить — это иногда сложнее, чем бой, в бою враг понятен, в бою за ошибку ты платишь своей кровью, а за ошибку в слове дорогую цену платят другие: дети советские, матери их, старики... Вот вы позвали меня сказать: что значит быть стахановкой неба?..

Замолчала и молчит так долго, как только позволяет постановщику его чувство меры и... еще пять секунд.

— Вы не смотрите, что я такая перед вами орденоносец, товарищи... Это только по доброте нашей партии... Добрая у нас партия, да... Как не добрая? Если такой немытой дуре, малокультурной, можно сказать... кизяками играла, кукол наделаю из говна и соломы, извиняюсь... Если такой вот последней-распоследней... По рождению, по происхождению направленной на темноту, на иконки... Хорошо — не кривая нигде — может, нашелся бы какой парень из голожопых — приспособил. А нет — копырсайся, Зинка, пока не сдохнешь. Вот если такой поганой кобылке наша партия доверила небо... как не добрая у нас партия?

Аплодисменты.

— Добрая она у нас. Но не добренькая. Небо мне в руки партия вручила не просто так. Сказала мне партия: вот тебе небо с условием, Зинаида! Чтобы от сих до сих ни одна сволочь вражеская не имела в нем простора. Чтобы ни одна птица не летела мимо тебя! Чтобы ветер знал свое движение на случай химической ситуации... Чтобы солнце грело, когда надо, а не когда захочется! Вот так мне партия сказала! А насчет того, как рекорды ставить, это я сама дошла, своим умом бедняцким...

— Что на фронте?

— На фронте, как на войне, товарищи! Идет такая схватка миров, что нам с вами и во сне не снилась, никакие пи-

сатели до этого не додумаются... Не со слов говорю, лично вот этими глазами видела, как хищники вражеские встречают советскую выстраданную нашу власть. Не хлебом-солью встречают, нету такого. По-другому встречают: рассказать, так не поверите. Скажете: брешет Зинка, как несознательная!

— Расскажи!

— Если позволите, случай из боевого опыта: возвращались мы крылатым нашим звеном с задания. Отбомбились над столицей вражеской на оценку отлично, держим домой. Ловко идем — над самой их главной дорогой — соблюдаем направление. А под нами отступающий враг, население одурманенное пропагандой. Где в нас стреляют, где мы стреляем. Стараемся больше по военным машинам, по живой силе. Ну, как положено — война есть война. А надо сказать, стрелок-радист у меня находился в составе экипажа, Голышев. Два метра, красавец. Если в наши Малые Гиляки такого парня направить по культурной работе, от парня за месяц щепка останется — злые у нас бабы в мужском отношении, бездны ходячие.

В цеху смех.

— Давай нам его, мы с нашими аккуратно.

— Без поспешности, товарищи! Я это только к тому сказала, что зоркость у Голышева, как у бинокля. И вот кричит он мне: «Командир, гляди!» И гляжу я и точно вижу, как выступил враг. Так выступил, что все во мне поднялось. Наблюдаю отчетливо, как бежит от дороги женщина ихняя с младенчиком на руках. И бежит она не метр и не два. И не десять бежит. А просто в лес. Местность там открытая, и по снегу ей до деревьев далеко. Хотя страна больше лесистая, но тут, как нарочно, ни палки, и вся ее сущность наизнанку видна: бежит она панически. Учтите правильно, товарищи: бомбардировщик — это не игрушка, а серьезная машина, любой гражданский житель испугается, если без подготовки. Но вот чтоб таким долгим предательским образом — не видела я такого! Бежит и бежит, и снег ей не снег, и младенца своего не бросает, словно хочет от советской власти его отодвинуть. «Вот как!» — думаю. И ложу машину на разворот, так как самолет не стрекоза, на одном месте не висит... Чтобы, значит, вопреки закону воздуха поглядеть в глаза удивительной этой женщины. Потому что имею надежду, что жива в ней совесть человеческая, что просто не поняла она на моих крыльях красные звезды, не учла справедливый характер нашего рабоче-крестьянского СССР. Развернулось звено, совершило круг над враждебно настроенным противником: смотри, женщина! Вот они звезды — символ освобождения всего трудового, вот они наши моторы М-103 форсированные. Остановись и опомнись, мать! От кого ты бежишь в снегу без всякого доверия? От братьев, от братской руки бежишь! Вздрогни хотя бы от такого своего пре-

Бойцы Красной Армии переходят советско-финскую границу

дательства! Говорю я так в своем сердце и наблюдаю в ответ презрение: бежит, и нет следов, что ценит, с какими глубокими словами к ней обращаются. Уже и до леса ей близко, и скоро настанет у всего мира полное неправильное понимание, что от боевой нашей воздушной гордости можно убежать в одиночку по снегу, да еще с дитем. И так это меня взяло, что не в сердце, а в полный голос дала я команду звену на новый круг! Тварь ты вражеская, где в тебе совесть! Сама ж позвала нас, может, отец ребенка нас позвал, на коленях ползал перед советским правительством! А ты бежать! А ты с нами так!

Снова замолчала героиня неба. В цеху тишина, только у одной работницы глаза разъехались от недостатка воздуха.

— Не буду скрывать, товарищи, дала я сигнал Голышеву прекратить такое предательское движение. Вверенным ему как стрелку-радисту пулеметом.

Пауза на этот раз короткая.

— Но не в том моя к вам речь, а в том, что указанный Голышев, несмотря что помимо бойца экипажа фактически являлся мне мужем и гражданским сожителем, сигнал мой не выполнил, а отговорился, что «патефон заело», и проявил злость, как будто от расстройства неисправной техникой. При этом, по возвращении на аэродром базирования, избегал наводящих фраз, а на контрольном испытании пулемета в присутствии командира эскадрильи смотрел нечеловеческим взглядом и допустил ругательство в мой адрес.

— Так что пулемет?

— Пулемет был неисправен по вине наземного техника, товарищи! Но благодаря факту нецензурной брани вскрылись такие подробности происхождения Голышева от поповско-мелкодворянских корней, что из отряда его на следующий день отчислили, а впоследствии применили жесткую меру социальной защиты.

— Жалко-то мужика?

— Жалко должно быть не мужика, а дитё, которое на руках у опасного врага осталось. Если недоработаем, недоследим, вырастет оно чужим всему нашему. А когда наступит окончательное освобождение, все равно не скажет оно спасибо, что вовремя не вышибли его из лап белофинской своры, за потерянные годы в ножки не поклонится... Не повторяйте моих ошибок, подруги, бейте врага на рабочем месте без раздумий и в свойственной нам с вами рабоче-крестьянской жалости. Но главный мой вам стахановский совет: следите, кому даете, товарищи работницы!

В цеху продолжительная овация. Не потому, что речь хороша. Просто в 40-м году на митинге нельзя иначе.

Атака финских лыжников. Декабрь 1939 года

Расследование

Это скорее основа для актерской импровизации, чем скетч. Может играться как с точки зрения финнов, так и с точки зрения русских.

Первый. Он ранен.

Второй. Его нашли возле взорванного бункера. Личных вещей и документов не обнаружено. Знаки отличия спороты с формы.

Первый. Он ранен?

Второй. Это сложно не заметить — пол-лица в бинтах. Это, собственно, и есть то, почему мы собрались.

Первый. В тыл его, на лечение, и всё. Что тут обсуждать.

Второй. Мы не уверены, что он наш. Говорить он не может, одежда на нем наша, но он мог содрать ее с нашего убитого солдата. У русских очень плохая зимняя одежда, они так часто делают.

Первый. Вот стервятники. Ну, пусть напишет свое имя. Если сможет написать по-фински, то в тыл его, на лечение.

Второй. Он не умеет писать, он неграмотный. И вообще на все плохо реагирует, и на русский язык, и на финский. Непонятно — понимает язык или нет.

Первый. Если простых вещей не понимает, то точно русский. К стенке его — как захватчика и мародера.

Второй. Вы уверены, что это не наш простой парень, который пошел на фронт, чтобы защищать родину?

Первый. Портрет главнокомандующего показывали? Как реагирует?

Второй. Реагирует хорошо. Но он мог быть русским, который служил под его командованием еще при царе.

Первый. В любом случае ему плюс. На лыжи ставили?

Второй. Ставили. Падает. Слабый еще. Непонятно, в общем.

Первый. М-да. Проблема. Я так понимаю, вы еще ему проверки устраивали?

Второй. Устраивали. Пели ему наши патриотические песни.

Первый. И что?

Второй. Раскачивается в такт.

Первый. Это не показатель. Хотя ему второй плюс.

Второй. Показывали ему листовки советские.

Первый. Порвал?

Уничтоженный советский танк

В т о р о й. Порвал. Скрутил из них сигареты.

П е р в ы й. То есть, с одной стороны, порвал, с другой стороны, без ненависти.

В т о р о й. Он ко всему так относится. Фильм ему показывали «Волга-Волга».

П е р в ы й. Смеялся?

В т о р о й. Непонятно с бинтами. Мычал что-то. Флаги ему дали — наш и советский. Дерьма ему принесли, чтобы надругаться смог.

П е р в ы й. Ну и что?

В т о р о й. На ночь накрывается обоими. От холода, наверное, защищается.

П е р в ы й. Это скорее минус. В оружии разбирается?

В т о р о й. Нет. Ни в нашем, ни в русском. Отталкивает обеими руками. Что с него взять — ополченец безграмотный.

П е р в ы й. Что еще? С русскими военнопленными сводили?

В т о р о й. Сводили. Они его тоже за своего не признали. Но табака дали на всякий случай.

П е р в ы й. Женщины?

В т о р о й. Привели ему пленную актрису из Александринского театра, застряла в Хельсинки перед войной. И нашу привели девушку. Дали ей молот, надели платье национальное. Оставили их втроем.

П е р в ы й. И что?

В т о р о й. Ему понравились. И та, и другая.

П е р в ы й. Губа не дура.

В т о р о й. Еду тоже ест без разбора. Подсунули в качестве эксперимента блюда французской кухни. Тоже съел.

П е р в ы й. Так, может, он француз?

В т о р о й. Судя по женщинам, вполне возможно.

П е р в ы й. Водку пьет?

В т о р о й. Пьет. Может выпить много. Но водку я и сам пью.

П е р в ы й. Ну да, это не пример, конечно. Может, его расстрелять потихому?

В т о р о й. Не получится — дело уже приобрело огласку. Это... когда мы его на реку выводили на линию фронта, проверяли, куда побежит. В результате побежал по реке, но не это главное. Тут одна проблема в связи с этим возникла...

П е р в ы й. В смысле?

В т о р о й. Подражания. Семьдесят шесть человек с ранениями в челюсть, и все ведут себя, как он. Ждут своей очереди на проверку.

П е р в ы й. Это плохо. Если это наши, то это эпидемия, и она может парализовать нашу армию.

В т о р о й. А если это русские? Тогда это хорошо — пусть лучше сдаются, чем стреляют.

П е р в ы й. Мне кажется, вы не договариваете. Неужели так сложно отличить нашего от ненашего?

В т о р о й. Привезли антрополога из Хельсинки. Ученый, специализируется на чистоте расы.

П е р в ы й. Что сказал?

В т о р о й. Сказал — интересный череп. Никогда такой не встречал — ни у русских, ни у наших.

П е р в ы й. И такие люди преподают в наших университетах!

В т о р о й. Мы тоже так подумали. Отправили ученого на фронт, пусть родину защищает с оружием в руках.

П е р в ы й. Правильно.

В т о р о й. Ну так что с ним делать?

П е р в ы й. У меня только один вариант. Чтобы избежать ошибки, нам надо продумать еще серию проверок. Соберите знатоков всего финского и русского. Необходимо составить список дополнительных тестов. Я уверен — и каждый патриот нашей страны уверен, — что между нами глобальные различия.

В т о р о й. Я займусь этим сегодня же. Что делать с прибывающими военнопленными?

П е р в ы й. На всякий случай кастрируйте каждого вновь прибывшего. И постарайтесь, чтобы это стало широко известно. Помните: сейчас самое главное — это тесты.

Здесь подразумевается переход к интерактиву — надо опросить зрителей, чтобы они предложили различные варианты тестов. Чем кардинально отличается финн от русского, чтобы можно было вычислить его таким образом?

Красная быль

Политрук. Ну что, как служба идет?

Солдат - 1. Спасибо, товарищ политрук. Вот готовимся, говорят, скоро двигать уже. Чего это вам не спится?

Политрук. От сознательности. Как подумаю, сколько мы уже торчим здесь перед этими дотами... Эх... весь сон как рукой.

Солдат - 1. Ничего, товарищ политрук. Мы их закидаем гранатами, товарищ политрук.

Солдат - 2. А сколько мы торчим? Полдня, считай, да ночь вот.

Политрук. Новенькие?

Солдат - 1. Новенькие-нецелованые, товарищ политрук. Но ничего, нацелуемся еще. Железной пулей насмерть расцелуем врага.

Солдат - 2. А скажите, товарищ политрук, говорят, доты эти трудно взять.

Политрук. Кто говорит?

Солдат - 1. Да ерунду говорят. Возьмем их да, как банку с тушенкой, вспорем. Штык-нож есть, за чем дело стало?

Солдат - 2. Я уж и не помню, кто сказал. Так правда или врут?

Политрук. Это от твоей убежденности зависит, солдат. Спасуешь, перестанешь верить в тех, ради кого эта война затеялась, — нога споткнется, рука винтовку опустит. Не спасуешь — одним выстрелом всю эту гниль продырявишь.

Солдат - 1. Я так все время о них вспоминаю — о корейцах. Как вспомню корейцев, так в груди становится жарко от ярости, даже сейчас, зимой.

Лес в районе советско-финской границы. 1939

П о л и т р у к. О ком?

С о л д а т - 1. О корейцах. Их же хотели со свету сжить финны белопоганые?

П о л и т р у к. Карелы. Не корейцы, а карелы. С вами, робя, кто беседу уже проводил?

С о л д а т - 2. Никто с нами ничего не проводил. Что другие говорят, то мы и знаем.

П о л и т р у к. Упущение. Очень важное упущение, солдаты.

С о л д а т - 1. Ну, я не знаю. Говорят, корейцев...

П о л и т р у к. Карелов.

С о л д а т - 1. Ну да, карельцев этих всех под корень финны пустили. Даже детишек в живых не оставили.

П о л и т р у к. Есть такая правда. Горькая правда.

С о л д а т - 1. Вот поганцы. Вот уж разворошим мы их осиное гнездо, вот уж они попляшут у нас.

С о л д а т - 2. А я слышал, что не все финны плохие. Есть среди них и сочувствующие.

П о л и т р у к. Правильно говоришь, солдат. Мы их не наказывать за карелов идем, мы свободу им дарить идем.

С о л д а т - 1. От кого же свободу? Детишек не пожалели, а им за это свободу. Как есть всех пулеметом да в полынью.

П о л и т р у к. Ну это мы с врагами. А с остальными особым случаем поступим. Потому как есть среди них, солдат, наши товарищи, комрады наши.

С о л д а т - 2. Комрады? А чего ж комрады не идут нам на выручку?

П о л и т р у к. А ты думаешь, нужна нам их помощь? Думаешь, мы сами своей рукой металлической, на уральских заводах выкованной, не раздавим их? Думаешь, не пройдемся по ним, как по горсти навоза, колесом нашим твердозубчатым? Думаешь, есть что показать им в ответ на нашу красную смелость?

С о л д а т - 1. Нету у них ничего в ответ, как пить дать нету.

П о л и т р у к. Есть среди них белофинны, это те, кто войну развязал. А есть и краснофинны — которые сеять и жать хотят и которые испокон веков с карелами в мире да согласии жили.

С о л д а т - 2. А как поссорились-то?

П о л и т р у к. Это целая история. Настоящая красная быль. Краснофинны были-то на своих землях хозяевами, и все у них было общее — и озера, и реки, и хлеб, и рыба, и картошка, и коровы. И карелы жили рядом — дикий народец, ни читать, ни писать не умеют. Но добрые зато и терпеливые. И было у них счастье и радость одна на всех — от вдумчивого неторопливого труда.

С о л д а т - 1. Как у нас прямо, в Твери.

П о л и т р у к. Краснофинны учили карелов сети делать, силки на зверя ставить, пушную белку в глаз бить. А карелы пели им по вечерам стройным и тихим хором. И все было у них хорошо. Пока не появились белофинны проклятые.

С о л д а т - 1. Прям в груди у меня вскипает. Так и хочется шмальнуть сейчас в их сторону, чтоб всех поубивать насмерть.

П о л и т р у к. Продолжаю. И загорелись глаза у белофинна на их дружное коммунистическое существование. Сам-то белофинн, мелкое семя, испокон веков ничего не сеял, не жал, а лишь скакал на своих коньках кривоногих по финским степям да промышлял разбоем да поджогами.

С о л д а т - 1. Эх, попадись мне белофинн узкоглазый, вот запищит он у меня в кулаке, как мышь недодавленная, да поздно будет.

С о л д а т - 2. Дальше-то как дело-то было?

П о л и т р у к. Дальше дело было как... Решил тогда злобный белофинн отравить колодец, из которого карелы воду брали для своих детей...

С о л д а т - 1. Ракета сигнальная! Всё, как говорили. Ну что, пора нам?

С о л д а т - 2. Да, пора нам, товарищ политрук. Крепко объяснили вы всё. Как пелена с глаз спала, как глистов вывели — вольготно сразу стало и не страшно никого.

П о л и т р у к. Ну и молодцы. Давайте, ребятки, не посрамите советское оружие.

С о л д а т - 1. Служу Советскому Союзу!

С о л д а т - 2. Служу Советскому Союзу! За карельцев!

Уходят. К политруку подходит капитан-интендант.

П о л и т р у к. Пьяный уже?

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Имею свои сто боевых грамм...

П о л и т р у к. Ты не сто имеешь, а все четыреста, да и в атаку не ходишь.

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Ты будто ходишь. Отправил бойцов?

П о л и т р у к. Отправил.

К а п и т а н - и н т е н д а н т. В полдень новые бойцы приедут.

П о л и т р у к. Знаю.

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Собачья у тебя работа, политрук. Сколько ты уже туда послал за эти две недели? Так там и лежат в снегу...

П о л и т р у к. Собачья, говоришь?

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Нет... Ну у меня тоже не сахар...

П о л и т р у к. Собачья, говоришь? Что-то ты сильно забалтываться стал в последнее время.

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Да я ж это. Пьяный же. Холодно же. Вот я и пью.

П о л и т р у к. А за пьянство и под трибунал сходить можно. Слыхал о таком?

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Да я же. Я не буду больше, я...

П о л и т р у к. Да ладно, пошутил я. А то ты, небось, трезвый сразу стал?

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Стал. Я это... пойду?

П о л и т р у к. Даже поговорить не с кем... Ну иди, иди. Пришлешь ко мне новеньких. Да всех сразу. А то я тут двоих необработанных обнаружил, прямо перед боем.

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Пришлю. Я пойду.

П о л и т р у к. Стой. Слышишь? Тихо стало опять. Отстрелялись.

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Слышу. Пойду я.

П о л и т р у к. Не забудь про новеньких.

К а п и т а н - и н т е н д а н т. Не забуду. Пойду я.

П о л и т р у к. Иди, иди. А я тут постою. Не спится мне. Вторую неделю не спится...

ЕВГЕНИЙ КАЗАЧКОВ

Пуукко

Юхани привязан к стулу, руки за спиной, во рту кляп. Входит Иван с кружкой воды, вытаскивает кляп, пытается напоить Юхани. Тот отплевывается, не пьет.

Ю х а н и (*говорит с акцентом*). За что?

И в а н. Пей.

Ю х а н и. Развяжи.

И в а н. Выпей, брат, они еще неизвестно, когда позвонят, а ты без воды уже сколько...

Ю х а н и. За что вы нас так ненавидите?

И в а н. Кого?

Ю х а н и. Финнов.

И в а н. Ты финн?

Ю х а н и. Развяжи, мне больно.

И в а н. Я думал, это эстонский акцент.

Ю х а н и. А эстонца, значит, вот так можно, да?

И в а н. Не усложняй, брат. Я же по-хорошему. Воды тебе принес.

Ю х а н и. Развяжи, иначе ты пожалеешь.

И в а н. Ты пить будешь или как?

Ю х а н и. Я тебя предупреждаю. Лучше отпусти меня.

И в а н. Не хочешь — как хочешь. (*Пьет сам из кружки.*)

Ю х а н и. Как тебя зовут?

И в а н. Иваном.

Ю х а н и. Пойми, Иваном, я не хочу тебя убивать.

И в а н. Ты смешной, когда без кляпа.

Ю х а н и. Я вегетарианец. У нас много вегетарианцев. Мы даже животных убивать не любим.

И в а н. А я курицу есть не могу. Я когда маленький был, в деревне у бабушки курица жила, я, как собаку, ее летом дрессировал, кормил, она умная была, а когда ей голову открутили...

Ю х а н и. Не надо! Только не надо вот этих сказок про загадочную душу русского! Наслушались.

И в а н. Как тебя зовут?

Ю х а н и. Допустим, Юхани.

И в а н. Слушай, Допустим Юхани,

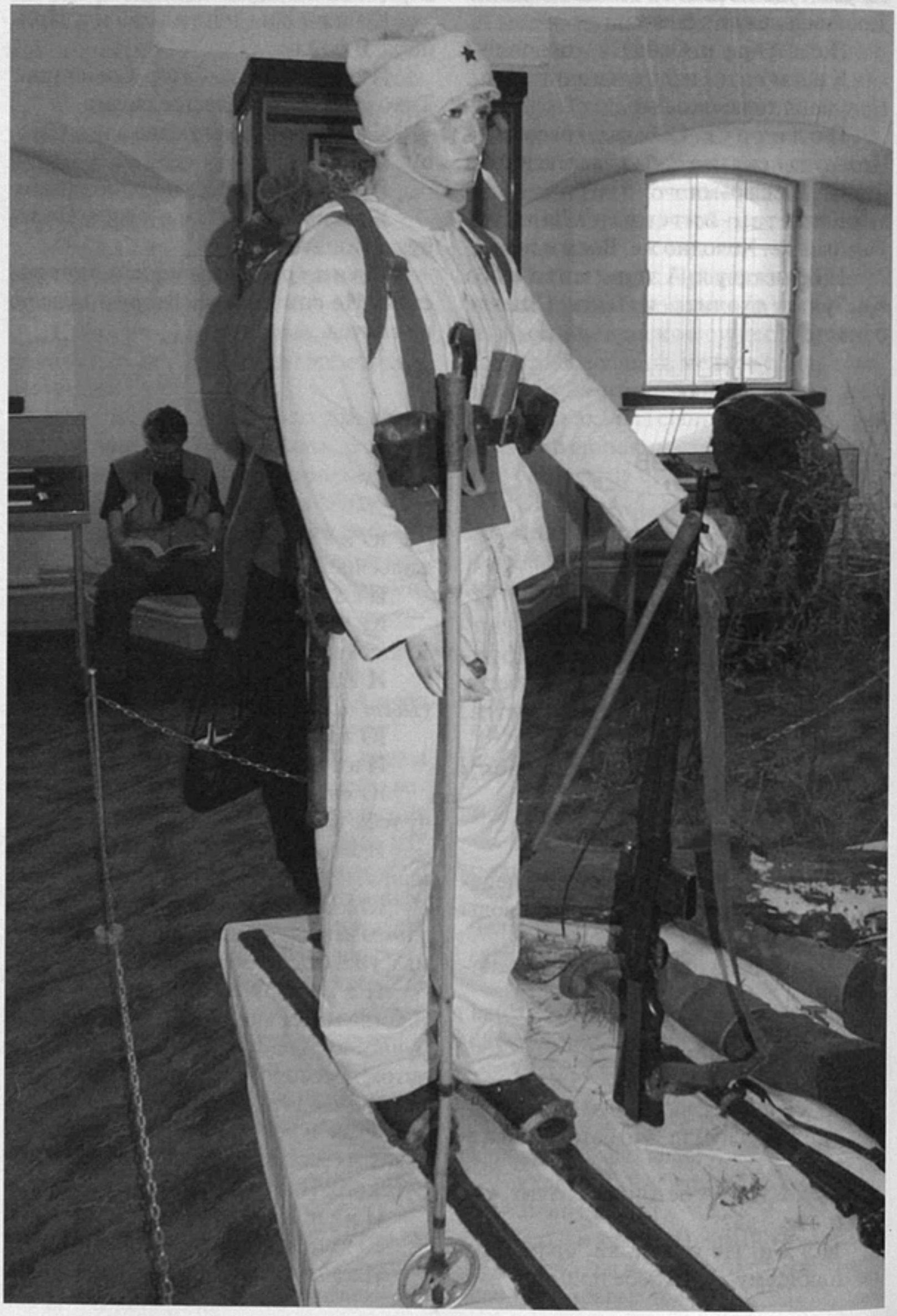
ты чё такой напряженный, а? Водки будешь?

Ю х а н и. Вы нас ненавидите, но всерьез не воспринимаете. Поэтому мы вынуждены убивать.

И в а н. Юханыч, пойми. У меня к тебе ничего личного. У нас просто бизнес такой с ребятами. Ну нету здесь работы. А у вас там кризис не кризис, а бабки водятся. Были б у вас деньги с собой, вообще бы без напрягов все было. А так — просто подождать надо. Щас твой друг в гостинице с Лёхой и Стасом расплатится, они позвонят, и ты свободен.

Ю х а н и. Мы уже давно свободны. Мы кровью это доказали, и если надо — сделаем это снова.

И в а н. Юха, я тебя не прессую, сидим мирно, ждем звонка, а ты бы-



Дмитрий Деревянкин. «Советский лыжник» (Советско-финская война). Военно-исторический музей. Санкт-Петербург

чишь, как этот. Нехорошо. Будешь водку или нет?

Юхани. Ты знаешь, что мы делали там, в лесу? До того, как вы на нас напали?

Иван. Вы спали.

Юхани. Ты думаешь, мы приехали спать?

Иван. Спать, гулять, водку пить.

Юхани. Мы не туристы. Мы копатели.

Иван. Чё копаете?

Наливает водку в кружку.

Юхани. Мы копаем память о войне и об оккупации нашей земли.

Иван. Круто! Великая Отечественная?

Юхани. У нас с вами другая великая была.

Иван. Это какая?

Юхани. Короткая память — второе счастье. Напал, отнял и забыл. В 39-м году Советский Союз решил захватить Финляндию и кровавой ордой вторгся на территорию независимой европейской страны. Мы отстояли свободу, но русские отняли у нас часть земель.

Иван. А... Так вы чё? Орденами торгуете?

Юхани (*горячо*). Память не продается!

Иван. А чё тогда? Чисто для интереса? Значит, туристы. (*Протягивает Юхани кружку с водкой.*) Хлебни.

Юхани смотрит с ненавистью на Ивана. Некоторое время раздумывает. Пьет из кружки, захлебывается, начинает кашлять. Иван протягивает ему кусок черного хлеба.

Иван. На-на-на, закуси... Давай, давай... Кто ж так пьет-то, как молоко, ей-богу... Первый раз, что ли? (*Усмехается.*) Блевать-то не будешь? Я тебя тут мыть не собираюсь. Я помню, когда первый раз дернул в седьмом классе, блевал, как из брандспойта, потом. Правда, это, может, и не от водки было. Мы из этих пили... Стаканчики такие пластиковые нашли. От йогуртов. Лёха сказал, водка все дезинфицирует, и мы чё-то как дураки повелись...

Юхани. Мы нашли в лесу алюминиевую флягу. Это копия германского образца 1907 года. Фирма «Пелтитэос». Они производили такие фляги для финской армии до самого начала Зимней войны. У этой фляги на горлышке следы от зубов.

Иван. Фронтовые сто грамм для поднятия духа?

Юхани. Это русским надо страх глушить и дух поднимать. У финнов дух стоит высоко. Водка освобождает ярость. Мы не любим убивать. Водка помогает.

Иван. Чё-то ты не расслабился совсем. На будущее имей в виду, Юханыч: или тебе совсем пить не надо, или надо больше. (*Отхлебывает из кружки, закусывает.*) Я вот от спиртного добрею сразу. А бывают такие люди, у них после первой глаза кровью наливаются. А после второй ничего. Так что давай еще.

Иван наливает водку в кружку. Подносит Юхани, тот пьет.

Иван. Молодец, не подавился. На.

Протягивает черный хлеб.

Юхани (*не закусывает*). Еще мы нашли пуукко.

Иван (*смеется, пьет из кружки*). Паука?

Юхани. Вы называете это словом «финка».

Иван. Нож?

Юхани. Он был воткнут высоко в дерево.

Иван (*наливает снова*). Зачем?

Юхани. В старину, когда мужчине приходилось ночевать в лесу, он втыкал высоко над головой свой пуукко, и это защищало его от злых духов. Русские убили спящего солдата.

Иван (*протягивает кружку, поит Юхани*). Давай. Чтобы не было войны.

Юхани (*выпив*). Это был олимпиапуукко. Их делали к летней Олимпиаде 40-го года в Хельсинки. Сувенир. Не получилась Олимпиада...

Иван. Чё-то тебя, брат, совсем мрачняк накрыл. Не надо тебе пить вообще.

Юхани. Редкая вещь. Маленький и легкий. Вес сто граммов. Достается бесшумно. Длинное узкое лезвие. Можно резать хлеб, можно — горло врага. Можно прятать в рукаве. Можно резать веревки, которыми связан.

Юхани встает, в руке у него нож. Иван вскакивает.

И в а н. Ты чё, Юха... Не надо. Сядь нормально.

Ю х а н и. Хаккаа паалле!

Юхани бросается на Ивана, Иван перехватывает его руку с ножом. Недолгая борьба. Нож протыкает живот Юхани. Он лежит на полу, одежда в крови.

И в а н. Блядь! (*Бьет Юхани по щекам, щупает пульс. Разочарован.*) Бляаааадь...

Звонит мобильный телефон. Иван некоторое время не двигается. Потом достает телефон, отвечает.

И в а н. Алло. Лёха, я мудак... Ни хрена ты не знаешь. Пятьсот евро? Вы его отпустили уже? Догоните. Некого мне отпускать. Не сбежал. Мертвый. Так получилось. Ну я не нарочно! Я понимаю! Да, значит, второго тоже. Догоните, говорю! Я знаю, что это копец! Он бы по-любому к ментам пошел. Только за пятьсот евро менты впрягаться не будут, а за пропавшего финна не только менты впрягутся. Да, это финны... Да какая разница, кто это?! Какая разница?! Быстро давайте!

Иван бросает трубку в сторону. Пьет из бутылки водку, тянет труп Юхани по полу из комнаты.

«5 апреля 2009 года в центре Выборга двое молодых людей совершили вооруженное нападение на гражданина Финляндии. Жертва нападения, Онни Ярвинен, оказывая сопротивление, сумел убить обоих нападавших, используя их же холодное оружие, после чего сам направился в ближайшее отделение милиции. Сотрудникам правоохранительных органов он рассказал, что сообщник нападавших удерживает в заложниках другого гражданина Финляндии, прибывшего в Россию вместе с господином Ярвиненом в туристических целях. После установления личностей убитых сотрудникам милиции удалось оперативно выйти на след их сообщника. Его задержали при попытке сжечь труп мужчины с ножевым ранением. Господин Ярвинен утверждает, что целью преступников были деньги, но следствие склоняется к версии об убийстве на почве национальной вражды, поскольку на всех допросах задержанный заявляет, что ненавидит финнов».

Красавица

Он и Она лежат в постели.

О н. Я тебе нравлюсь?

О н а. Kyllä.

О н. Это хорошо. Потому что ты очень красивая. А я боялся, что не понравлюсь тебе. Я красивый?

О н а. Kyllä.

О н. Ты добрая. Я же знаю, что я некрасивый. Зато я сердечный и артистичный. Я развеселить могу. И рассказываю в лицах хорошо. Тебе со мной интересно?

О н а. Kyllä.

О н. А мне с тобой очень... по-настоящему. Я даже не думал, что так бывает... Или ты из жалости? Из жалости не надо. Поклянись, что не из жалости!

О н а. Kyllä.

О н. Ты пойми, это для меня важно. У меня в жизни история была... Я одну девушку любил... Давно! Сейчас я только тебя люблю! Это давно было! Уже три месяца прошло. Больше! Ты же понимаешь, да? Ты ведь не обижаешься?

О н а. Kyllä.

О н. Если тебе это больно слышать, я не буду рассказывать. Или продолжать?

О н а. Kyllä. Kyllä.

О н. Я на соревнованиях болел за нее, она эстафету бегала. Красавица настоящая. Почти как ты. Я в клуб ее на танцы пригласил. А приставать не будешь?— говорит. А я ей в ответ: ты ж чемпионка, всегда убежать сможешь! А на танцах сама прижиматься стала... Потом каждый день почти виделись. На велосипедах катались, на лодке, в тире стреляли. В ресторан не ходили. Это мне по средствам непозволительно. Я после восьмого класса парень заводской, а она школу заканчивала как раз. Но я ей всё от души. И мороженое, и цветы, и даже если таксомотор поздно вечером. Ты прости меня, но у нас даже поцелуи с языком были. Домой к себе она меня не пускала, говорила, родители строгие. А я вообще в коммуналке с теткой... Но мы гуляли много, разговаривали про жизнь будущую. Я полярником стать мечтал, с собой ее звал. А она говорила: давай лучше с Сибири начнем, будем куницу и горностая

разводить, активизировать хозяйственную деятельность народов Севера. А то, говорит, сильных холодов боюсь, постепенно привыкать надо. А я ей отвечал: человек — порода морозостойкая, а любовь вдвойне согревает. А она смеялась. Договорились так: если шубу ей куплю теплую, поженимся осенью и в Сибири жилье просить будем. А там уж с работой разберемся. И я копил. В две смены работать стал. И ночью еще на станции товарной грузчиком. И все почти скопил уже. А потом она к родственникам на две недели уехала. И я с ребятами своими больше по вечерам стал. Они мне уже давно песню эту пели, дескать, забыл друзей, тили-тили тесто, кто ж это такая, что перспективного работника у друзей отняла... И, оказалось, Колька, товарищ мой, с Неллиной сестрой младшей в обществе юннатов состоял и разговоры имел. И через это я и узнал, что Нелли моя уже давно в Москву документы подала в университет, а сейчас поступать уехала, а если поступит, то с осени насовсем там останется. Я подумал, родители ее заставили. Дождался ее, стал вопросы наводящие задавать: мол, Москва, учеба. А она говорит: ты ж, поди, на шубу скопил уже? Никакой Москвы не знаю, Сибирь и всё тут. И я ничего больше спрашивать не стал. Потому что я с ней тогда не гордый был. Любовь всякую гордость убивает. Днем работал, вечером гуляли вдвоем, а ночью опять работал. Я только понять не мог, если она отношениями нашими не дорожит, зачем эти встречи со мной продолжает. И похвалиться мной не похвалишься, не тот я козырь. А если посмеяться надо мной хочет, то уж с головой натешилась. И до последнего ни слова. Даже в самую ночь перед ее отъездом: я молчу, она ни намека. В общем, когда ее на вокзале друзья и родственники провожали, она меня совсем увидеть не ожидала. Сверток ей протягиваю и говорю: раз любовь не греет, может, шуба хоть какое тепло сбережет. А она по волосам меня гладит: дурачок ты, дурачок, мальчик ты мой маленький, я же специально тебе не говорила ничего, жалела... Вот тогда я с ней гордый стал. Знаешь что, говорю. Знаешь что! Жалела. Родственники все сразу: шу-шу-шу, кто такой, да в чем тут драма... А я говорю: знаешь что?.. Мальчик маленький!.. Знаешь что?! И ничего не сказал. Шубу забрал, повернулся и ушел. Она побежать за мной хотела, только поезд отправлялся уже, и ее не пустили. Она все кричала, кричала мне что-то в спину, но я ни разу назад не посмотрел. Ни разу. Веришь?

О н а. Kyllä.

О н. Такой во мне яд кипел. Пожалела мальчика. Тоже мне. А пришел домой, разделся, смотрю в зеркало и думаю: а мальчик я и есть. Только и жалеть такого. В гражданскую в мои годы люди уже погибали героически, а я — кино, цветы, конфеты... Тетка пришла, говорит: ты чего голый посреди комнаты? С улицы же видно! А у меня подарок для нее. Отдал шубу и пошел в армию добровольцем записываться. А там говорят, каким еще добровольцем? У нас войны никакой, потерпи три месяца, и так по призыву пойдешь. И я терпел. Первый месяц очень трудно терпеть было. А потом я про тебя услышал. И понял, что с тобой я точно мальчиком уже не буду. Я ведь не мальчик уже, правильно?

О н а. Kyllä.

Нежно гладит его по щеке.

О н. А я тебя по-другому представлял. Ты не смейся только. Я думал, ты... холодная.

Она смеется.

О н. Нет, ну правда! Просто из песни этой образ такой получается. Я пластинку купил, у соседей граммофон, каждый день слушать ходил. И когда ожерелье твое себе представлял, думал, ты такая неприступная и... стеклянная, что ли. И там еще строчки есть. Я краснел от них каждый раз. Дядя Сережа — это сосед мой — смеялся и сальности всякие шутил. Там, где про то, как ты доверчиво половинки широкие раскрываешь... Так странно. Вроде стыдно должно быть такое тебе говорить. А приятно. Как будто ведром внутри вычерпывают и обратно наливают. Так и должно быть, да?

О н а. Kyllä.

О н. Это потому, что мы уже вместе, да?

О н а. Kyllä.

О н. И потому что я теперь мужчина?

О н а. Kyllä.

К постели подходят двое на лыжах.

Начинают тормошить его, бить по щекам. Кричат. Она при этом нежно гладит его.

П е р в ы й. Кириллов, тут нельзя останавливаться!

В т о р о й. Ты замерзнешь!

П е р в ы й. Давай, давай, давай! Двигай лыжами, там наши уже костер развели!

В т о р о й. Мы все устали, я сам думал, не дойду, крыша едет от снега этого, как будто на месте топчешься...

П е р в ы й. Но мы близко уже!

В т о р о й. Правая нога, левая рука, левая нога, правая рука!

П е р в ы й. Давай водку!

В т о р о й. Кириллов! Надо выпить, слышишь? Обязательно! Мы тебе свой запас отдадим! Иначе не дойдешь!

Второй достает флягу, открывает. Протягивает Кириллову.

О н. Ты меня любишь?

О н а. Kyllä.

О н. Ты меня не бросишь?

О н а. Ei.

О н. Поцелуй меня.

Они сливаются в поцелуе.

В т о р о й. Кириллов! Если ты сам не выпьешь, я тебе ее насильно в горло залью.

П е р в ы й. Тихо! Стой. (*Щупает Кириллова.*) Всё. Не трать продукт.

В т о р о й (*закрывая флягу*). Черт. У нас уже полдивизии так вот стоя и померли.

П е р в ы й. Сейчас бы чаю горячего и в постель теплую.

В т о р о й. Мужика на фронте любовь должна греть. Идем. (*Уходят.*) Тебя дома ждет кто?

П е р в ы й. Меня кальсоны с начесом греют... И сто грамм для поднятия духа.

Выходит дядя Сережа с граммофоном. Ставит пластинку. Звучит песня «Принимай нас, Суоми-красавица» (*В это время может происходить переход к другому сюжету, расстановка мизансцены.*)

Сосняком по откосам кудрявится
Пограничный скупой кругозор.
Принимай нас, Суоми-красавица,
В ожерелье прозрачных озер!
Ломят танки широкие просеки,
Самолеты кружат в облаках,
Невысокое солнышко осени
Зажигает огни на штыках.
Мы привыкли брататься с победами,
И опять мы проносим в бою
По дорогам, исхоженным дедами,
Краснозвездную славу свою.
Много лжи в эти годы наверчено,
Чтоб запутать финляндский народ.
Раскрывай же теперь нам доверчиво
Половинки широких ворот!
Ни шутам, ни писакам юродивым
Больше ваших сердец не смутить.
Отнимали не раз вашу родину —
Мы пришли вам ее возвратить.
Мы приходим помочь вам расправиться,
Расплатиться с лихвой за позор.
Принимай нас, Суоми-красавица,
В ожерелье прозрачных озер!

ДОТ. Долговременная огневая точка

Старик лежит на полу, стреляет из пулемета.

С т а р и к. Давай, давай, рюсса, ближе давай, всех нашпигуем. Всех в штабеля мороженные уложим. Это кто там такой умный за трупами прячется? Вижу тебя, вижу, получи, гад. Много вас там еще? Ничего! У вас много мяса, у нас много начинки для мяса. Думаешь, на всех не хватит? Не надейся, сейчас подкрепление будет...

Входит Анна с полиэтиленовыми пакетами из супермаркета. В пакетах продукты.

С т а р и к. Ты вовремя. Патроны кончаются, а они прут и прут.

Анна ставит пакеты на стол.

А н н а (*пытается поднять Старика*). Поднимайся давай. Хватит валяться.

С т а р и к. Ты что творишь?! Нельзя огонь прекращать!

А н н а. Я же специально будильник завела!

С т а р и к. Я пулемет не брошу!

Держится за пулемет, не дает Анне поднять себя с пола.

А н н а. Какой пулемет, дедушка?

С т а р и к. М-40. Бункерный.

А н н а. Нету никакого пулемета, дедушка! Нету! Я что, сама должна тебе таблетки в рот класть? Ты же обещал по будильнику пить!

Анна наливает воду в стакан, достает таблетки.

Старик. Некогда о здоровье печься, когда страна в опасности.

Анна. Дедушка, закончилась война!

Старик. Мы их выбили?

Анна. Семьдесят лет назад война закончилась.

Старик. Мы их выбили или нет, я спрашиваю?

Анна. Выбили! Всех выбили! Победили и отпраздновали!

Старик. Я нутром чую, что рюсса где-то рядом. Затаились и ждут! Не выбили мы их, не выбили...

Анна засовывает старику в рот таблетку, заставляет запить водой. Старик отпускает пулемет, поднимается с пола. Спокойно садится за стол, разбирает продукты из пакетов.

Старик. Молоко свежее?

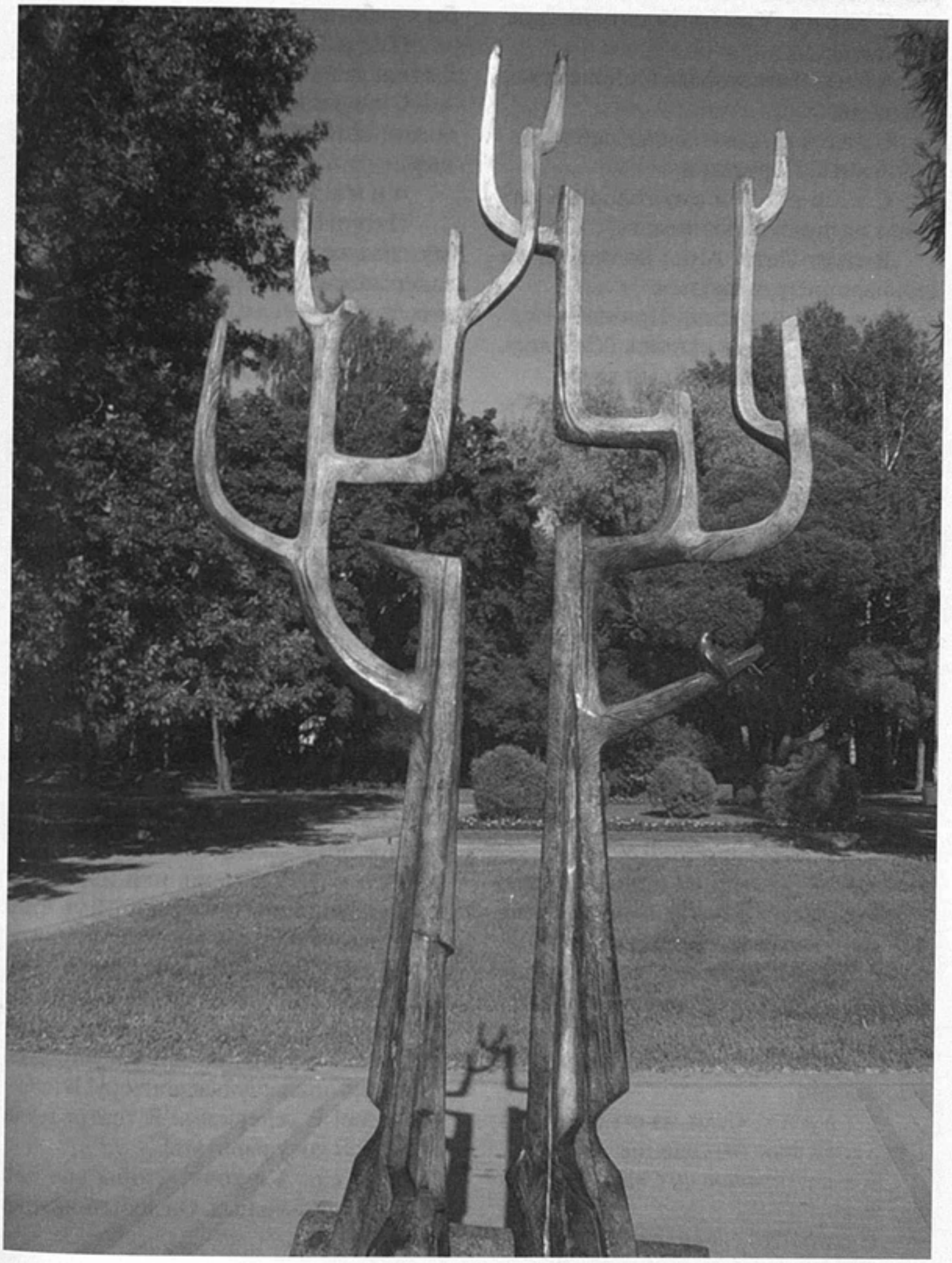
Анна. Я всегда на дату смотрю.

Старик. А окуня не было? Пожарила бы окуня, давно не ели.

Анна. Петя не любит жареную рыбу.

Старик. Его никто есть не заставляет.

Анна. Запах по всей квартире.



«Примирение». Памяти жертв советско-финской войны 1939—1940 годов. Зеленогорск

С т а р и к. Потерпит.

А н н а. Слушай, он на работе устает. Не надо его лишний раз нервировать.

С т а р и к. И что теперь? На цыпочках перед ним бегать?

А н н а. Это всё на его деньги, между прочим. И таблетки твои тоже.

С т а р и к. У нас свободная демократическая страна. А со своим русским патриархатом пускай к себе домой едет.

А н н а. Дедушка, его дом здесь.

С т а р и к. Это моя квартира.

А н н а. Может, и меня выгонишь, раз твоя?

С т а р и к. У сметаны сегодня срок кончается.

А н н а. Я его люблю. Смирись уже, наконец.

С т а р и к. А он тебя не любит.

А н н а. Перестань.

С т а р и к. Ты ему говорила сиденье на унитазе поднимать?

Входит Петр. Анна поднимается ему навстречу, целуются.

А н н а (*по-русски*). Привет.

П е т р. Привет, Анюта. (*Старику, громко, по-русски.*) Добрый вечер!

С т а р и к (*улыбается Петру*). Ты ему говорила, а он все равно не поднимает.

А н н а (*улыбается*). Перестань, дедушка. (*Петру, по-русски.*) Как ты? Опять встречи-совещания допоздна?

П е т р. Аврал. И переводчик уволился.

А н н а. Ты переводчика до ночи искал?

П е т р. Нет, покупал кое-что... Но переводчик — проблема.

С т а р и к. Это ведь не я, старик полоумный, на сиденье капаю. А этот самый рюсса.

П е т р. Вот именно! У нас-то все только по-русски, на полную ставку переводчика за один день не найдешь. А у меня завтра две презентации.

А н н а. У меня есть для тебя одна кандидатура на примете. Молодая, опытная, красивая, ты с ней живешь.

П е т р (*смеется*). Анют, мы это уже обсуждали.

С т а р и к. Ссыт на стульчак. Вот и все его к тебе отношение.

А н н а (*кричит на Старика*). Хватит уже!

П е т р. Что случилось?

А н н а. Сметана просроченная. Завелся, как сумасшедший.

С т а р и к. И баба у него есть другая. Потому и задерживается.

А н н а (*хочет что-то ответить Старику, но сдерживается. Обращается к Петру по-русски*). Почему ты не хочешь, чтобы я с тобой работала?

П е т р. Если мы будем видеться круглые сутки, я тебе надоем, и ты меня разлюбишь.

С т а р и к (*продолжая разбирать продукты*). Или прямо на работе секретаршу трахает. А ты за ним белье стираешь.

А н н а. Ты просто не хочешь, чтобы я работала.

П е т р. Я могу себе позволить, чтобы моя жена не работала.

С т а р и к. Ему гарем нужен с наложницами. У них на Востоке так принято.

А н н а. Я тебе не жена!

П е т р. Не хотел, чтобы это в такой обстановке происходило... Я сегодня задержался, потому что покупал вот это...

Петр достает коробочку. Открывает, протягивает Анне. В коробочке кольцо.

С т а р и к. Вперед! Он тебе ошейник с цепью скоро подарит. Чадру у них уже отменили.

А н н а (*Старику*). Дедушка, выйди.

С т а р и к. Я здесь живу.

А н н а (*Старику*). Выйди!

С т а р и к. Ну давай, попробуй, выгони меня.

А н н а. Тогда заткнись!

С т а р и к. Да я вообще молчу.

П е т р. Ты выйдешь за меня?

А н н а. Ты возьмешь меня к себе переводчиком?

П е т р. Анют, я тебе сейчас более важное предложение делаю.

А н н а. Возьмешь или нет? Я не для того университет заканчивала, чтоб стиральную машину в розетку втыкать!

П е т р. Ты выйдешь за меня или не выйдешь?

А н н а. Если ты меня к себе не возьмешь, я завтра же пойду и устроюсь в первую попавшуюся контору! В издательство! В телевизор! В театр! Куда угодно! Я хочу работать!

П е т р. А я хочу, чтобы всё как у людей нормальных. Он добытчик, она очаг бережет.

А н н а. В финском языке нет различий между родами! «Он» и «она» — одно и то же слово!

П е т р. Но мы же с тобой по-русски...

А н н а. По-русски, ага. У тебя есть секретарша?

П е т р. Что?

А н н а. Ты трахаешь секретаршу?

П е т р. Что за бред?

А н н а. Ты поэтому не хочешь, чтобы я с тобой была?

П е т р (*трясет кольцом перед ее лицом*). Я хочу, чтоб ты со мной была!

А н н а. Или у тебя просто баба на стороне?

П е т р. Нет у меня никого! У меня есть ты! Я хочу быть с тобой! И детей от тебя хочу! И чтоб с детьми нашими дома была ты, а не этот псих!

А н н а. Не смей оскорблять дедушку! Ты в его квартире!

П е т р. Это он тебя накрутил?

А н н а. Я тебе сколько раз говорила поднимать сиденье на унитазе?

Петр захлопывает коробочку с кольцом, убирает в карман.

П е т р. Ладно. Сейчас уже поздно. Я сегодня в гостинице переночую. А ты вещи мои собери. Завтра заберу, к Семену перееду.

А н н а. Петь... Ну ты чего, Петь?

П е т р. Я на свой вопрос ответ получил.

А н н а. Ну, я дура, прости, сама не понимаю, что вдруг накатило...

П е т р (*мягче*). Я зато все понял.

А н н а. Петь, я за тебя выйду.

П е т р (*обнимает Анну, говорит совсем мягко*). Ты меня любишь, что ли?

А н н а. Ага.

П е т р. Давай мы тебе фриланс найдем. Будешь дома переводами заниматься.

А н н а. Как скажешь.

Целуются. Он надевает кольцо ей на палец.

П е т р. А двойню мне родишь?

А н н а. Как скажешь.

П е т р (*смеется*). Для них кроватку большую надо.

А н н а. Ну надо так надо.

П е т р. А где поставим? В той комнате темно, туда деда переселим. Значит, вот здесь, у окна.

А н н а (*смотрит на пулемет*). Нет, тут же... Тут нельзя.

П е т р. Почему? Боишься, сквозняком надует?

А н н а (*смотрит на пулемет, отрицательно качает головой, потом кивает*). Да. Сквозняком.

П е т р. Ну тогда шкаф переставим или выбросим, а кроватку — туда, в угол.

А н н а. Как скажешь, так и будет. Всё, как ты скажешь.

Старик вытягивает из пакета с продуктами длинную пулеметную ленту.

Затемнение.

МИХАЛ ВИТКОВСКИЙ

Б.Р. (Барбара Радзивилл из Явожно-Щаковой)

Михал Витковский родился в 1975 году, но успел заслужить репутацию одного из самых обещающих польских писателей молодого поколения. Автор двух сборников рассказов — «Копирайт» (2001), «Фотообои» (2006), — нашумевшего, переведенного на многие языки романа «Любиево»[1] (2005), а теперь и нового сочинения — «Барбара Радзивилл из Явожно-Щаковой».

Вместе с героем, когда-то мелким фарцовщиком, сегодня владельцем ломбарда, мы совершаем занимательное путешествие по миру пэнээровских загибающихся гешефтов, притонов, прицепов с горячими сэндвичами. На таких мелких бизнесах главный герой зарабатывает себе половину дома, называемого польским кубиком. Вечерами он вожделенно пересчитывает свои денежки. Через зарешеченное окно ломбарда он смотрит на мир и пишет на изъятом за долги у студента компьютере свои мемуары. Так и жил бы он долго и счастливо, продолжал бы торговать горячими сэндвичами, но на смену доморощенному капитализму, который и капитализмом-то назвать язык не поворачивался — таким беспомощным он был перед административной системой, — из-за разрушенной Стены хлынули новые времена, а с ними и настоящие акулы капитализма. Хуберт разоряется. Он и раньше был человек небольшой, а теперь стал совсем маленьким, ищущим спасения от судеб: то прячась в образ Барбары Радзивилл, когда в момент удивительной ностальгии он примеряет перед зеркалом оставленные в залог у него в ломбарде жемчуга и представляет себя Б.Р., то ближе прижимаясь к своему охраннику Саше. В конце концов ему, ревностному католику, который молится, чтобы Господь наслал рак на его конкурентов, является Богоматерь и отправляет его в паломничество, которое оказывается путешествием по литературным стилям, эпохам, сюжетам…

Другие времена, другой и «маленький человек». Если раньше он мог от невзгод мирских укрыться шинелью, то теперь и шуба не поможет, только фантазия, только вымысел, которые унесут его куда подальше во времени и в пространстве… и в темноте… Кино да и только…

Юрий Чайников

Не было у меня денег открыть зеленную лавку, но голова-то была! Поехал я в Невядов, жара, иду, даю банку кофе, чтобы к директору попасть. А ему как раз была нужна партия кирпича, снова еду, теперь к директору комбината стройматериалов, припарковываю моего «Малюха»[2], иду, даю банку кофе, чтобы попасть к нему. Жара. А он говорит: нету у меня ни хуя. Хорошо, что были у меня знакомства по части детских комбинезончиков Бобо, и я говорю ему, что так, мол, и так, есть комбинезончики. Да ну! Вот жена-то обрадуется! За эти комбинезончики мне пришлось поставить одну левую ванну. И вот так в конце концов купил я мой прицеп. «Малюху» под силу. А дело было уже в середине 80-х, когда Здислава Гуца[3] объявляла в «Панораме», что теперь нас ожидает долгая непогода, а ансамбль

Фрагменты романа, который готовится к печати в издательстве «Новое литературное обозрение».

[1] На русском издан в 2007 году издательством «НЛО». — *Здесь и далее примечания переводчика.*

[2] «Малюх» (от *польск.* малыш) — популярное название малого «Фиата-126».

[3] Здислава Гуца — с 1987 года ведущая новостной программы «Панорама дня» на 2-м канале польского ТВ.

«Ломбард» добавлял «стеклянной погоды»[4], когда она объявляла в «Панораме» приход зимы, приход ночи, черной ночи 80-х. Тогда люди бросились покупать сифоны, прицепы и пластиковые гэдээровские ванночки для младенцев. Собирали все это и начинали строить Ковчег. Чтобы переждать.

Завидев прицеп, знакомые спрашивали меня: «Ты что это, Хуберт, в эту затяжную непогоду в отпуск в Югославию направляешься? Времена такие тяжелые, а ты на курорт?!» Хе, хе, хе! Какой курорт, кто хоть что про курорт говорил? Точка! Точ-ка, это вам что-нибудь говорит. Точка общепита третьей категории, так называемая малая гастрономия, запеченные в ростере сэндвичи, по-простонародному запеканки, картошка фри, хот-доги — у Б.Р., как известно, лучшие. (Жареным лучком будем посыпать?) Какой общий принцип запеканочного бизнеса? Толкнуть людям старое, бывшее в употреблении масло, реанимированные в ростере багеты, тертый сыр, о котором слова доброго не скажешь, кое-где выглядывает давленный шампиньон, политый разведенным водой кетчупом, — и все это обменять на живые деньги. (Три восемьдесят, все как положено.) Что же касается этих шампиньонов, тоже не поручусь, но человек, как известно, не свинья — все съест. Да и деньги-то до недавнего времени были какие-то ненастоящие и, что хуже всего, в любой момент могли начать таять прямо на глазах, так что деньги — это еще не конечная станция локомотива под названием «бизнес». Деньги, в свою очередь, надо было как можно скорее обменять на слитки золота и надежно их упрятать в надежно охраняемом ящичке из настоящей крепкой стали. (Соус какой будем брать? Чесночный, пикантный, мягкий, кетчуп, горчица?)

И радостно потирать руки!

Только сталь и золото позволяли хоть как-то сдержать падение ценности. Испуганно убегавшей от воды и шампиньонов через деньги к более надежным субстанциям. Потому что ценность — это поток, это вода: без русла, без трубы блуждает она беспомощно, влекомая каким-то своим внутренним беспокойством. Шустрая, как подросток. А почему бы ей в таком разе не течь к безопасной пристани нашего ящичка. (Двадцать грошей найдутся?) Похожая природа в сущности у каждого бизнеса: дать говно, все что угодно, получая за это пусть мало, но зато в таких количествах, чтобы это «мало», это «почти ничто» обменять хоть на каплю, на крошку реальной ценности, на слиточек золота или пачечку ровненько сложенных в шкатулке долларов, которые можно ночью достать, поглядеть, а то и погладить, поцеловать, понюхать и т.д. (Что-нибудь еще для милой пани?)

Скажу так: в ботинках Relax я ходил, из дюралекса[5] кофе пил, на электронные часы (с калькулятором) смотрел, подержанного «Малюха» (модель «Сахара») приобрел, одним из первых в Явожне спутниковую антенну на крышу установил, на отдых цвета кофе с молоком ездил — вот он, исповедальный перечень потребительских грехов дитя века, моих грехов.

Впрочем, с сосисками для хот-догов было туго до тех пор, пока не распрощались с социализмом.

Бррр! Холодно. Снимаю одежду, а была не была, раз могу позволить себе полноценное омовение в ванне! Богач, и на это денег хватит. Это столько стоит, Боже мой, как эти красные колесики в счетчике крутятся! Но как только человек почувствует погружение в теплую жидкость и в ванне свое тело расправит, то и думается ему лучше и он обязательно что-нибудь придумает, с чего потом сможет купоны стричь, так что в итоге купель оправдывает себя. Впрочем, и на толчке сидючи, тоже хорошо с мыслями собираться и планы строить, о деньгах думать, о бизнесе, да и выходит дешевле. Погружаюсь в ванну. Вся комната в испарине. Надо бы как-нибудь все тут покрасить, отремонтировать, потому что когда я все это строил, то все вокруг было как бы с левым уклоном: из левого кирпича строено, из левых партий приобретено, левой краской крашено, так что теперь все осыпается,

---

[4] «Стеклянная погода» — слова из песни ансамбля «Ломбард» об окружающем человека в доме стекле телеэкрана, стаканов и бутылок, когда на дворе непогода.

[5] Дюралекс — закаленное темное небьющееся стекло, из которого в 70—80-е годы делали модную тогда посуду.

надо бы соскоблить, покрасить, пока дела хоть как-то идут... Дом, говорят, оседает. А как ему не оседать, если все в моей жизни построено на песке.

С другой стороны, это был период бури и натиска. Storm und Drang! Восемьдесят за ногу его дери второй год! Мягко говоря: проблемы с поставками стройматериалов. Боже! Ну хоть шаром покати. Узнал я, что в какой-то деревушке недалеко от Новой Руды есть частный кирпичный заводик, где можно задешево купить приличный кирпич. Сажусь в «Малюха», еду, подъезжаю, круто торможу. А там какие-то люди точно призраки колышутся возле кирпичного завода. Выхожу, дверцу захлопываю, добрый вечер, господа. Я за кирпичом. А они, мягко говоря, в нетрезвом до такой степени состоянии, что челюсти их онемели и ответить не могут. Только охранник вышел из будки и рассказывает мне, что произошло. Выясняется, что первая партия кирпича так здорово у них вышла, что они упились на радостях. Охранника то и дело в Новую Руду за водкой посылали. Допосылались так, что вторую партию из печи забыли достать! Так, что потеряли несколько десятков тысяч кирпичей, вон, смотрите... И показывает мне такую гору глины, ни на что больше не годящуюся, какого-то говна, что от тех кирпичей осталось. Вот они и пьют, но теперь уже с горя. Один из этих бизнесменов с кирпичного завода сыграет потом в моей жизни не последнюю роль. Однако, не забегая вперед, напомню, что хозяев было двое. И с этим заводиком как-то не ахти у них шло. Были какие-то проблемы с деньгами. Эх, надо было бы им найти такого Сашку, как у меня, и тогда бы дела у них лучше пошли, да вот не нашлось. Тогда решили они, что заводик кирпичный надо поделить. А точнее, как это у нас бывает, одному — заводик, а другому (а был он слесарь-сантехник по образованию или что-то вроде того) — деньги. Вот только денег не было. Куча глины после кирпичей и металлолом. Потому что кто-то заплатил им металлоломом. Пусть не простым, а медным, но все равно ломом... Ну, значит, так, я беру заводик, все расходы, все проблемы беру на себя, а ты бери этот замечательный лом. А этот слесарь-сантехник, бедненький такой, затюканный, говорит: «А хуй в жопу! Беру этот лом и возвращаюсь к матери в хозяйство в деревне Млынок под Бытовом. Карьеру свою неудавшуюся преждевременно на земле закончу. Тут как была стерня, так и останется стерня. Все золотые прибамбасы-ананасы, все надежды — все по дешевке за спокойствие отдам. За воздух свежий, за молоко прямо из-под коровы, за вечера в хате. Иметь или быть — вот в чем вопрос, так возьми ж ты эту медь и будь. Может, этот металлолом под Бытовом на что сгодится?» Грузовиком на северо-восток вернулся. А поскольку, как я уже говорил, времена стояли первозданные, и была это Земля обетованная, и все менялось, тут и явилось чудо: в течение недели лом подорожал в Польше в полторы тысячи раз! В полторы тысячи раз! Ай-вай! И он в одночасье превратился в богача. Без запекания сэндвичей, без обивания порогов. Пусть здесь стерня стелится низко, а скоро будет Сан-Франциско! Пусть здесь растет дремучий лес, а вырастет Лос-Анджелес! Да что там будет, уже есть! И около Познани, как едешь на Гнезно, он основал большое Предприятие Оборота Цветными Металлами. С главным управлением металлургического завода «Польская медь» деловые контакты наладил... Тогда этот цветмет достать было гораздо легче, чем сейчас. Его просто скупили и вывезли в Гамбург. Там за это он получал марки и привозил их в Польшу, под Гнезно. Клал их по ящикам, в сумки, садился перед телевизором, открывал мерзавочку водки-люкс из Певекса, пускал фильм по видаку. И всё. Всё, конец работы. На работе я его только раз в жизни видел, притом пьяного, перед киричным заводом, когда они забыли вынуть партию из печи и пили с горя, в помятом прикиде бизнесмена, со съехавшим набок галстуком, но Фелек, у которого везде знакомые, особенно в определенных кругах, говорил, что это тот самый слесарь-сантехник, который в одночасье стал ворочать деньжищами порядка больше миллиона долларов в месяц. Охрану завел... Тогда еще, в первой половине 80-х! Тогда по телеку как раз шел сериал «Возвращение в Эдем», вот и назвали его фарцовщики Шейхом Амалем. (Саша! Поди, потри мне спинку!)

А я в этой ванне со своими сэндвичами-запеканками! Что поделаешь — зеленщик все еще в фаворе у фортуны, ничего удивительного, если он одной половинкой жопы в политике сидит, а вторая половинка у него... короче, чтобы было чем

срать. Так баблом и срет. Ничего, мы еще посмотрим, у кого жопа лучше... (Сашенька, нежней...) Если бы у меня было несколько теплиц, я открыл бы цветочный магазин. Если бы у меня была пекарня с лицензией на производство пирожных, открыл бы кондитерскую. Вылезаю из ванны, но воду не спускаю, ни в коем разе. Теперь всю неделю буду ведром унитаз смывать. Надо в конце концов к чему-нибудь прийти. (Саша! Вот черпачок, нехорошо, когда вода после мытья пропадает. Богатые и те экономят, а нам-то сам Бог велел.) Хотя если Саша отвалит свой гарнир, то и целой ванны может не хватить.

***

С кондитерской дело было так: сижу раз в ломбарде, за окном идет черный снег с шахты Мысловице, двери открываются, входит какой-то юнец, что-то за собой тащит. Куда? Куда тащишь, что это? Дверь за собой прикрой. Да не получается у него, человека, что ли, какого за собой тащит?! Нет, не человека, хуже. Мороженое тащит, но мороженое размером в человеческий рост. Громадное, пластмассовое, покрытое лаком мороженое на металлической подставке: три шарика в рожке в полтора метра. Куда это ты тащишь, у кого ты, недоносок, свистнул? А юнец на это, что, дескать, купил у одной женщины. Манька Барахло зовут эту особу... И чтобы ему хоть сколько-нибудь за этот муляж одолжить. А вот не одолжу! — решил я, но вдруг в голове у меня ожили прежние мечтания. О кондитерской, о машине для производства мороженого. Думаю, знает стервец, чем меня пронять. Погоди-ка, погоди, парень, вернись-ка... Где еще я такое мороженое так задешево куплю? Осмотрел, обстукал. Дырявое чуток под шариками, точнее — под розовым больше всего, да ладно, возьму на чердак, заделаю фанеркой, загрунтую, покрою лачком — и раз-два, мороженое в лучшем виде, как новое, будет. Даю ему десятку, последняя цена! Придется его немножко переделать, перекрасить, если его украли с той кафешки, что перед костелом, но переделаем его на малиново-бакалейное, и никто не узнает. Может, со временем... Бог даст... Выставлю его у себя перед заведением. И тогда у народа слюнки потекут.

А тогда машину для мороженого пришлось бы покупать в рассрочку. Потому что я не признаю липы, никаких там поставок от Шеллера, от Альгиды, искусственных, химических. Все от начала до конца у меня производится. От дойки коров, специально нанятые бабы доили бы, другие специально нанятые бабы резали бы клубнику, фрукты, у меня были бы только три вкуса и кассате — бакалейный наполнитель. Потому что когда много вкусов, то сразу понятно, что это ложками набрали из поставок в ведерках, химией подкрасили и надушили. На один вкус, если хочешь по-человечески сделать, так наработаешься, что если у тебя больше трех вкусов и наполнителя, то у клиента подозрение должно возникнуть. А эти кассате я бы самолично целыми неделями через марлю протирал, чтобы под мрамор получалось. Вот это настоящее искусство!

Такие вот дела! Сам товар производишь, никакому хрену, вору-оптовику не платишь, само у тебя печется, само родится, ты только срезаешь — и сразу в собственное заведение. «Гвоздики от Барбары», плохо, что ли, звучит? От Барбары на Барбурку, вокруг полно шахтеров, не каких-то там безработных, как сейчас. Тогда День шахтера, Барбуркой называемый, шумно отмечали, пончики, водка, цветы, а я сидел бы в моем прицепе и красным бы рабочий класс одаривал. Думал я и о венках траурных, но эти уже слишком большая весовая категория. Зеленщик зарабатывал на производстве искусственных цветов на могилы, пластиковых таких, только это ниже нашего достоинства, Саша. Такие бумажные цветы, пластиковые горшочки, такие вот, барахло последнее на ярмарке в Познани руководительницы «Сполэма» заказывали оптом для всех отделений в Польше, вот бы дела могли пойти, да западло мне было. Оно, конечно, на День Всех Святых я посылал Фелюся и Сашку на кладбища таскать хризантемы, которые потом продавали под кладбищенской оградой, разве не так было, Сашка? Так! Золотое было времечко! Не вернуть. Помнишь, Сашка, как ты не хотел эти цветы воровать, что, мол, доход фиговый, а беготни много, притом — по помойкам! Эх, Саша, Са-

ша... Ты ведь не ради денег цветы эти воровал, а из романтики! «Похитители хризантем» — чем не название для романа. Ты хоть читаешь когда, Саша, книжки какие-нибудь? Вот ты поэтому и не понимаешь, как это хорошо быть похитителем цветов. Не автомобилей, не всех этих твоих стиральных машин, телевизоров, а цветов. Таких воров по запаху узнают, по тяжелому запаху кладбищенских помоек, вот она — романтика, Бритвочка. У меня характер такой, романтический, ужин вдвоем, вечер у камина, цветы. Бывают в жизни такие моменты, Саша, когда два человека хотят... просто хотят быть так близко друг с другом, что... что ближе некуда... В знак того и дарят друг другу цветы. А мертвым один хрен. Кто в аду, это мы уже прекрасно знаем, вон, смотри... весь район в нашей картотеке, вместе с болезнями, спасибо студенту. А кто у Господа Бога, тот уже и так счастливый, так что ему от этих цветочков полудохлых никакой практически разницы, разве не так? И Господь Бог, и Богоматерь лучше всех знают, что как только я на ноги встану, сразу в костел щедрые пожертвования потекут и, может, даже пристрою боковой алтарь Богоматери Цветочной, покровительнице похитителей кладбищенских цветов. В паломничество в Лурд отправлюсь. В чем на коленях (я уже святой Ее образ себе в комнату повесил, а перед ним — скамеечку для коленопреклонения поставил) и даю обет Приснодеве.

Что пока еще, мягко говоря, без особой реакции с Ее стороны. Получилось пока что только с сэндвичами. А еще к этому прицепу прицепился санэпид как ненормальный! Как только я слышу «санэпид», то... то такие во мне эмоции бурлить начинают! Острые, как нож. Все равно что услышать «бешеная собака»! Суки драные! Санэпид, налоговая инспекция, Хозяйственная Сука Палата! Рабоче-Крестьянская Инспекция! Чтоб гореть вам всем ясным пламенем. Милиция, полиция. Это все первостатейные курвы! Если бы такая пришла ко мне, я не ручаюсь, что чего-нибудь не подложил бы ей в сэндвич! Сыр из хрена собачьего, гнилые ядовитые грибы из лесу, кетчуп из крови! А лучше всего такую к пожизненному расстрелу приговорить! Потому что один раз убить такую мало. Надо в подвал закрыть и обогревателем поджаривать! Чтобы извивалась, чтобы вонь от нее пошла! О, ненависть — вот великое чувство, вот сила! Но нашла коса на камень! Я не отступлю, я не дам себя растоптать. Не дам. Можете меня клевать, не расклюете. Еще посмотрим, кто будет смеяться последним!

Лишь бы растоптать человеку жизнь, человеку, который в поте лица своего, когтями своими, как муравей, старается чего-то добиться. Лишь бы сдержать поступательное экономическое развитие страны! В масло нос совали, дескать, старое, дескать, воды нет. А вы когда-нибудь видели прицеп, подключенный к водопроводу?! Ты сюда что, срать приходишь или сэндвич пожрать? На что мне водопровод, а посрать ты и дома можешь. Есть котел, и порядок. Дал я кофе «Арабика» кому надо, дал коньяк кому надо, дал конфеты, все взяли, лишь бы только на этикетке надпись была не по-польски. Никакого эффекта. Брать брали, само собой, чулочки типа «неспускаемая петля», а на следующий день приходили, опечатывали предприятие. Я и говорю одной из тех чиновниц: «Слышь, начальница, что вы меня туда-сюда гоняете, что я вам такого сделал?!» А она кофе себе заваривает, ложечкой помешивает и так мне: «Ну вы, по крайней мере, наберетесь нового опыта». Я тебе что, прозаик? Ах ты секретутка такая-сякая! Дескать, социализм частнику не товарищ. Я: «Соблаговолите показать мне соответствующий параграф, во исполнение которого меня истребляют! Соответствующую запись в книге жалоб и предложений моего учреждения. У меня нету времени шляться по инстанциям. На мне фирма, и вдобавок в текущем году я веду единоличное домашнее хозяйство». Так и запишите: домашнее хозяйство. Совсем совесть потеряла! Взять блок «Мальборо»... Взять коробку конфет — это пожалуйста! Золотистую фольгу на хрен долой, всю сласть из середки высосать — это пожалуйста, переварить, высрать, чтобы пролетело — фью — в реку, в море, чтобы нашу прекрасную Балтику отравляло, ту самую, за которую наши отцы и деды, живота своего не жалея, до последней капли крови сражались под Монте-Кассино, — это пожалуйста. Табуретку греть жопой толстой и здоровой от нескончаемых взяток — это пожалуйста. А спроси такую, что произошло под

Монте-Кассино[6], так она тебе выдаст, что это, дескать, казино такое, где на деньги играют и где гонки Формулы-1.

Свечки-лампадки, говорят, можете в нем продавать, а еду — нет. А мало, что ль, таких прицепов с хот-догами повсюду? С мороженым! Я уж и не знаю, что они там приносят в инстанции, что их не трогают? А впрочем, чем черт не шутит, можно и о свечках подумать. Свечка-лампадка — хорошая вещь. Почему? Сам не знаю, да хотя бы потому, что нет санэпида по свечкам. Пораскинул я мозгами и нашел уникальный способ доставать стеарин и стеклянные плошки. Половина щаковских бомжей рыскала после Всех Святых[7] по кладбищенским мусорным контейнерам, а я за гроши покупал свечки-лампадки и хризантемы. Осеннею порою, в дымах и запахах, под первый морозец. В вороньем грае. В собачьем лае. В запахе кокса и угля ходили они, сгорбленные, по кладбищу, точно грибы собирали. Никакой санэпид, никакая безопасность труда не позволили бы им работать в таких условиях. Возвращались они с красными глазами, потому что безнаказанно по поздней осени никому еще пройти не удавалось. Разве что в противогазе. Наклоняешься ты за лампадкой, а осень, понимаешь, свой холодный нож-выкидуху пружинную в спину тебе вонзает. Кусок железа всегда в тебе останется. Так что вся эта щаковская бомжарня, что под виадуком, под насыпью пиво пьет, на сбор лампадок мною нанятая, как тогда заразилась странной меланхолией, так до сего дня в ней и пребывает. Посмотрите как-нибудь из поезда. Через дорогие стекла солнцезащитных очков, через фильтры. Из Супер Евро-Интерсити Париж-Дахау вагона первого класса с кондиционером. На них посмотрите. На тех, кто из окон бараков так меланхолично смотрит вверх, на вас, едущих в поезде, и до сих пор расплачивается за эти свои хождения за лампадками да свечками.

***

...и тогда я предпринял последнюю попытку спасти нас. От налоговой кометы, от казначейской водородной бомбы, от... А, в жопу все метафоры, в жопу сравнения! Теперь я буду по-простому, просто буду излагать. Представь себе, Шурик, был я на мойке с моим «Малюхом», встречаю там некую Марысю, знакомую еще с началки. Уже в «новом издании», в смысле одета «под капитализм». Набросилась она на меня в каком-то подозрительном сердечном порыве: «Хуберт, Хуберт, как же так получилось, что мы с тобой до сих пор ни одного дела вместе не провернули? Ты ведь человек, скорее, открытый... Я теперь начинаю абсолютно новый бизнес, и просто хотелось бы с тобой вместе его делать. Не хочешь заработать? Почти ничего не делая? В Рио поехать?»

А знаешь, она когда-то шторы шила. Я подумал, что она о тех шторах, чтобы с нею войти в компанию, а может, бабы на меня так летят? Ну ладно. Надвигает она на глаза большие такие очки солнцезащитные — в этом вся Марыся, — будто глаза ее слепит бразильское, по меньшей мере, солнце, будто она уже загорает в Рио. И пинает пару раз шины моего «Малюха», уже вымытого, и так как-то исподволь поглядывает, будто на бирже его оценивает, будто в зубы ему смотрит: «Твоя машинка?» «Ну, в общем, игрушечка ничего себе... Только старая, в такой теперь ездить, в общем, западло... Не модно... Была гвоздем сезона, но лет десять назад. А у тебя какая?» — «У меня пока нет, но планирую в ближайшее время купить «Тойоту Камри». Тут она жвачку выплюнула. «Ну и когда бы мы могли встретиться, Хуберт?» — «Да... хоть бы и сегодня». — «Сегодня? Не слишком рано? Для тебя это не слишком рано?» — «Нет, нет, нет проблем, у меня сегодня как раз есть свободная минутка». — «Тогда приходи в шесть вечера в Рабочий клуб польского солдата «Явожницкий сокол» и обо всем узнаешь». — «Да я не знаю, дела у меня сейчас не ахти как идут, может, я Сашку пришлю, Сашка — это парень у меня типа курьера...»

---

[6] Монте-Кассино — возвышенность (516 м) между Римом и Неаполем. В 1944 году там шли бои за ключевые немецкие оборонные позиции, так называемую линию Густава, которая была взята 18 мая войсками генерала Андерса.

[7] День Всех Святых, когда молятся за души всех умерших (Задушки), отмечается в Польше в первые два дня ноября, в частности, возжиганием лампад на всех могилах.

И тогда она вроде как что-то вспомнила. Достает большой оправленный в кожзаменитель органайзер и пишет, бормоча: «Саша — контакт через Хуберта». Фирменной ручкой, на фирменной бумаге. Фирменными пальцами, с ногтями под теплую бронзу. Выпрямляется, смотрит мне прямо в глаза. Через свои огромные стекла. Марыся эта. Улыбается. Я ей снова, что, мол, время сейчас не то. «У тебя проблемы, Хуберт? Хочешь поговорить о них? Давай поговорим». Делает несколько положительных замечаний обо мне, о моем костюме, о моем внешнем виде. Создает милую такую атмосферу. И тут я как бы в ином свете увидел ее странную одежду: костюмчик типа жакет плюс юбка светло-серого цвета, белая блузка с оборкой. Пастельные тона. Смотрит мне в глаза, словно дикторша, и говорит, что это шанс всей моей жизни. Что, дескать, от меня не убудет, если приду. Ну а я откашливаюсь озабоченно, откашливаюсь многозначительно. «О, вижу, у тебя кашель. А знаешь, у меня есть решение проблем твоего здоровья». Ну и by the way[8] — не знаю ли я случаем телефонов других, с кем вместе мы учились в начальке. Та толстушка Госька уехала в США, а что с другими? Потому что она в последнее время ни с кем, только возобновляются контакты! Антек сидит — говорю я, чтобы немного сбить оптимистическую атмосферу. Она заглянула в свои конспекты, в органайзер, зарделась и: «Ну знаешь что, я ведь говорю о приличных людях! Значит, до встречи в шесть вечера в столовой Клуба польского солдата, улица Кабельная, дом номер два». Чао!

Пока.

Решение моих проблем с финансами и здоровьем должно было состояться в столовой. О, Яхве, ты видишь и не мечешь молнии и громы! Дожили, понимаешь, до задрипанного клуба! Пока что мы стоим во дворе, курим, Марыси еще нет, но все ее знакомые и знакомые и мамы их знакомых здесь. Какая-то развязная девица со шрамом на брови. Курит. «Что, и тебя завербовали? Ты тоже оказался общительной открытой непосредственной личностью, коль скоро ты здесь?» И улыбается иронично, гриндерсом модели «карта Англии» ковыряет землю. «Может, знаешь, что им надо? Пани Марыся ничего тебе не говорила?» — «Ничего». — «Мне тоже. А вот и она!» Как преобразилась! Марыся в моем возрасте, что тут много говорить, в уже сильно среднем, теперь просто лучится энергией, как молодая. Свободная! Ей за сорок, а улыбка во весь рот и голос юношеский, задорный! Она никогда не была такой, а теперь — нате. Одета точно работает шефом отделения L'Oréal на всю Польшу. (Вот как люди могут свои мечты осуществить, хоть и не осуществили их, а только прикидом разжились. А остальное уже себе дофантазируют, доделают!)

«Хай, хай, хелло! Ничего, ничего вам пока не скажу, скажу только, что чувствую себя прекрасно, наконец, дорогие мои, у меня потеплело на душе! А что там у тебя? Плохо идут дела? Вот и хорошо, что ты встретил меня на своем жизненном пути, а сейчас я покажу тебе светлую сторону Луны, мы — единая семья... Поздравляю тебя с удачным выбором. На тебе красивая курточка. Хорошо тебе здесь? Я рада, что вижу тебя». — «Добрый вечер!» Я нервно дернулся, а она уже сменила тему, что-то об этих своих шторах, средствах для чистки ковров, и чтобы я обязательно бросил курить, потому что карты ей говорят, что мое здоровье станет самой важной для меня темой... И неожиданно добавляет, разыгрывая из себя дурочку: «А знаешь что, Хуберт, я чувствую тепло. За последние двадцать лет мне впервые стало тепло!» Что-то с ней не так. Потому что исходит от нее именно что семейное тепло.

А те люди, за которыми, пока курю, я наблюдаю, когда они входят! Что за сброд! Одни пожилые тетки, которые всегда на всё ходят от скуки, потому что на пенсии. А не они, так взрослые, вроде как родители пришли на родительское собрание. В дверях — организатор, который издалека выглядит продавцом, потому что молодой, худой, заморенный, но при галстуке, а галстук из полиэстера — на резинке, зеленый, узенький, как завядшая веточка петрушки. Вот оно — непостижимое противоречие судьбы работника торговли! Изможденный, щеки впалые, но в костюме, потому что фирма требует. Пусть даже помятом. Пусть пешком, но при галстуке. Пусть даже из пластика. Ну и с элегантным органайзером под мышкой.

---

[8] By the way (*англ.*) — кстати, между прочим.

А в нем на мелованной бумаге записаны рецепты счастливой жизни. Ковра в доме нет, но жидкость для чистки ковров есть! И стоит этот бедный парень с бейджиком «Петр» на лацкане пиджака и каждому входящему дает пачку кофе! А девчатам — чулки. Ой, надо было сюда с Сашкой и Фелюсем прийти, тогда бы нам три пачки кофе досталось, а если бы еще пани Майю взять с собой, то и чулки... Впрочем, можно попробовать три раза войти...

Выложенные на стеллажах в холле солдатского клуба противогазы строят нам психопатические мины. Разные макеты, окопы, первая помощь на случай начала войны, причем бесталанно намалеванное. Каждый персонаж с глупой рожей. Но есть что-то и для нас! Висит листок, распечатанный на принтере, вставленный в пластиковый файл, что встреча состоится в столовой. К этому стрелка и рисуночек: образцовая пани в сером костюмчике, под мышкой органайзер, а на лице выражение солидности и открытости. И тут Марыся как начала меня за руку жать да трясти, как начала тепло свое душевное на меня изливать. Столовая заставлена стульями так, словно сейчас здесь состоится премьера спектакля любительского театра. Впереди стол, стул. Вода в стакане. А еще доска, а на ней мелом разные графики, кружочки. Публика? Как на родительском собрании в средней школе. Одни Взрослые. Одни Серьезные Родители. Надеюсь, что, несмотря на средний уже возраст, я не выгляжу на собственного отца и никогда не дойду до того, чтобы выглядеть, как обеспокоенный судьбой ребенка Родитель. Не стану я строить серьезное и озабоченное лицо, не буду так скромно, так тактично вытирать свой нос. Не буду таким опрятным и деловой такой рожи никогда не скорчу! Nikagda, Sasza! Мы бандиты, мы мафиози! Между тем замечаю несколько давнишних знакомых. Из Сосновца, из Мысловиц, из Явожна. Среди прочих забрела сюда и моя старая преподавательница польского, сегодня уже пенсионерка. Пани Косибродская Малгожата. О, она никогда не вписывалась в рамки, не придерживалась прямой линии, никогда ножки вместе, носик вверх, никогда безукоризненно прилизанная, как эти тут. Она была какая-то растерзанная, погруженная в мысли... С сеткой-авоськой в руке, в слишком больших очках... Дешевая оправа. Согбенная интеллигентка. Как она сюда попала, что она тут делает? Видать, кто-то из ее учеников встретил ее после долгих лет? А она, как будто не с нашей планеты, даже не поняла, куда идет. Подумала, что это конкурс чтецов, потому что как раз в таких столовках проводились районные туры. Короче, пришла — растворилась. А здесь такие разговоры: «Привет, Марыся, как, продала?» И вдруг: «Марыся, Марыся, просим, просим!»

А Марыся, стало быть, мою руку отпускает (потому что держала меня, чтобы я еще больше проникся ее теплом), выходит на середину и начинает нечто такое, что никак в голове моей не может уложиться, какую-то дичь несет, главным пунктом которой является представление и восхваление некоего Романа. Типа его черты и достоинства. Господа! Роман, ну... «Это такой человек, который для меня так много значит, ну... Это человек, на которого я стараюсь равняться не только в работе, вот, но и в личной жизни... Ну, в общем, для меня это вроде как гуру, вот. Столько по свету колесил, такой светский, такой умный, ну... Так что, господа, попросим виновника этого события, Роман, пан Роман Олехувич, поприветствуем, поприветствуем, пан Роман! Приглашаем!» И сама первая начинает дико хлопать в ладоши и одновременно, хлопая, отходить задом к кулисе. И делает это стандартно, задорно, улыбчиво. Там и сям раздались вялые хлопки из тех, что скорее из вежливости, типа ладно уж, если этот ваш Роман такое восьмое чудо света. Дольше всех и громче всех рукоплескала сама Марыся. Выходит Роман. На лацкане бейджик «Роман, спонсор». Человек уже немолодой, не красавец, но выглядит моложаво, в светлом костюме, но с нахально бросающимся в глаза пятном, при галстуке, тоже синтетическом, узком, на резинке. С неподвижным лицом, как будто этот галстук мертвой хваткой схватил его за горло. С порезом после бритья. С чубчиком, прилизанным водой. Какой-то весь бледный и амебообразный. Ходит с воющим микрофоном туда-сюда, точно по навозной куче.

«Господа! Представьте себе, господа, лежу я как-то утром с моей женушкой и думаю. А ведь нет у меня собственного дома. Мне пятьдесят, а собственного до-

ма нет, времени у меня совсем мало осталось, здоровье свое понемножку трачу. (*Переводит взгляд на молодежь в первом ряду.*) Оно, конечно, молодежь не задумывается о том, как будет потом. Молодым хорошо, потому что они здоровые...» И тут он отыскивает в толпе самую больную из пенсионерок и спрашивает ее: «А вот вы, скажите, пожалуйста, сколько в месяц у вас уходит на лекарства?» А та говорит, что, в общем, немного. Облом. На что Роман: «Могу поспорить, что в этом зале есть люди, которые расходуют на лекарства значительно больше! Кто хочет быть всегда здоровым, поднимите руку! Лес рук, вижу, что лес рук!»

Смотрю я на старую полонистку и думаю — поднимет руку или нет? Как можно поднимать руку? Как можно позволить втянуть себя в этот детский сад? Не поднимаю. А этот самый Роман делает ладошку козырьком, вроде как солнце его слепит, смотрит в зал и ко мне: «А пан в темно-синем свитерочке, что? Не хочет быть здоровым? Хочет, но... Ну тогда попрошу лапки вверх!» (*Легкий смешок в зале.*)

Ну так вот, тогда в той постели взглянул я на свою жизнь, что дожил до того, что нет у меня ни времени, ни денег. Всегда это были деньги фирмы, не мои. Я вообще, выходит, не жил. Но все это изменилось пять лет назад, когда... Но об этом позже.

А вы, господа, бывали в Бразилии, в Рыво? Потому что он-то был. Вот только говорит не «в Рио» а «в Рыво». Кто из вас был в Рыво? Кто хочет поехать в Рыво? А какие там чудеса, какое солнце, какие деньги. Лагуна. Прекрасные пляжи и прекрасные женщины. И, я вас умоляю, когда вы оказываетесь на ихнем там Христе в ихнем там Рыво, то дух захватывает! И тут один парень из зала голос подал, что, дескать, был там, чем совершенно этому Роману все карты смешал. И что тот пляж, о котором он говорит, это совсем в другом бразильском городе, а не в каком не в Рио, потому что он там был, а Роман, судя по всему, никогда там не был, разве что в каком-то никому не известном Рыво. А солнце, так это каждому дураку известно, что в Бразилии солнце есть. И чтобы знать это, вовсе не обязательно туда ездить. Но Роман не смутился, засиял еще больше и перешел к более привычным нашему сердцу красотам.

«Господа! Зачем стоять на остановке, если можно ездить в прекрасных машинах? В жизни на самом деле есть вещи гораздо более интересные, чем затаскивание купленного в супермаркете к себе, на пятый этаж, без лифта. Я правильно говорю? Есть занятия получше? Не слышу! Дааaа! Еще раз!» (*Тут он приложил руку к уху, вроде как не слышит.*) «Дааа!» — сотрясается зал, как в детском саду, когда дети отвечают на вопросы воспитательницы, пришла ли весна. «Дааа. Дураку понятно, есть в жизни занятия и поинтересней, чем таскать покупки на пятый этаж. Я же, господа, заезжаю на машине прямо в мой теплый гараж и говорю своей женушке: «Чеська, если неохота доставать из багажника покупки, хрен с ними, пусть там и протухнут, новые купим! Просто теперь мы можем себе это позволить. (*Чеська в зале в первом ряду, у нее свои пять минут славы. Смущается, жеманится, улыбается налево и направо, принимая поздравления.*) А и пускай там остаются, не стану с ними возиться! (*Чеська пронизывает многозначительными взглядами сидящих рядом пенсионерок: вот, мол, какой мужик оборотистый мне достался, вот какое счастье! А уж раскраснелась-то, раскраснелась!*) Всем нам, как мы тут есть в этой чудесной столовой, хотелось бы загорать в Рыво, а кто не хочет, пусть поднимет руку! (*Полонистка поднимает, но, обшиканная со всех сторон, опускает.*) Не вижу! Кто хочет? Оооо! Каждый из нас, как мы тут есть, хотел бы вечно жить здорово, счастливо и богато! Деньги у вас уже есть, здоровье тоже, вы даже не подозреваете. Вот оно, ваше здоровье, вот оно, ваше счастье, вот они, ваши деньги! (*Тут он достал какую-то необычно упакованную баночку*). Оркестр, туш! Позвольте представить вам... Джем... Джем из плодов тысячи садов «Анукка™»!»

Я посмотрел на старую полонистку. Она на меня. «Вашему вниманию, господа, представляется прямо-таки лекарство будущего, я говорю вам серьезно, нет оснований не принимать его. Мы никогда не заболеем, если будем принимать его, потому что оно борется с этими... как их... со свободными радикалами... Я очень рекомендую записывать, потому что потом это все вам пригодится». Рядом со мной некто с головы до пят в адидасе, он то и дело ковыряет в носу, но все время стара-

тельно записывает. Например, когда Роман говорит о растениях, о травах, то он рисует: семья N 1, употребляющая «Анукку™». Так он подчеркнул и внизу картинку нарисовал: солнышко и растеньице в горшке. И дорисовал улыбку в кружочке. А с другой стороны странички — человечек, солнце светит, а человек не улыбается.

«Ну как? Покупаешь? Записываешься? Разве это не чудо? Сколько у тебя знакомых? Сколько ты можешь продать этого товара?!» Как бы так ответить, чтобы не обидеть ее? Ну, не знаю, а вдруг у него какие-то побочные явления... И тогда голос подает рисовальщик в адидасе: «Побочные явления есть, притом весьма существенные. И об этом сегодня как раз разговор. А явление это — здоровье, самое главное в жизни. Здоровье, долгая жизнь, физическая форма...» И тут на меня налетает Марыся с какой-то еще (Ядей): «Ну что, Хуберт? Конечно, ты за?! Ну не знаю... Видишь, Хуберт, пани Ядя поверила в нас, потому что пять лет назад она стояла перед таким же самым выбором, перед которым ты стоишь сегодня, в данный момент. (*Ядя поддакивает.*) И хотя она в свое время отвернулась от нас, но все-таки в итоге вернулась к нам, потому что поняла, что этот джем — единственное необходимое для здоровой и счастливой жизни. Да ты и сам знаешь: окружающая среда и свободные радикалы вызывают в нас неблагоприятные изменения». И схватила меня за руку. А я, вместо того чтобы сказать, чтобы отвязалась, подсознательное желание чего у меня было, затянул ее же песню: «Ах, как же, как же, один только уголь, которого в силу географических и геополитических причин хватает, вызывает в наших организмах столько неблагоприятных изменений...»

Ядя: «Так, так, всё было именно так! Пять лет тому назад я встретила тебя, Марыся, и просто знаешь, я тогда об этом ни сном ни духом. На данный момент, на сегодняшний день я очень даже довольная... Возможно, и ты, Хуберт, пока не дозрел до такого решения, не исключено». И тут обе делаются очень серьезными и склоняются надо мной с озабоченным видом, как над больным. «Барбара Радзивилл разболелась, прямо как в романе, прямо как в истории!.. Возможно, ты пока еще не созрел для такого решения. Потому что это решение, которое может изменить всю твою жизнь, это трудное решение. Решиться стать здоровым, хммм...»

А тут: «Иоля, Иоля, просим тебя...» Эта Иоля что-то говорила, но внезапно преобразилась, напряглась: «Простите, господа». Встает и выходит на сцену, но уже в качестве «Иоланты», потому что именно так написано на ее бейджике. Культурная такая, такой не скажешь «Иолька», с такой только «Иоля» и «пожалуйста». Смущенная, но решительная и идентифицированная. Исходная позиция: одна нога немного вперед, руки, как у образцовой учительницы, голова вверх, шарфик в горошек. Прыщик — довольно большой — на подбородке помазан флюидом, но заметно выступает. Есть в ней что-то от каллиграфических букв, пахнущих шариковой ручкой, пахнущих жевательной резинкой на мелованной бумаге. С фирменным логотипом. Роман: «Ты приехала к нам из?..» «Из Гливиц». «Поприветствуем же Иолю из Гливиц!» — «Добрый день, господа, меня зовут Иоланта...» Тут микрофон вдруг так запищал, что бедная Иоля отскочила в испуге, и как знать, не ударило ли ее током. «Иоланта... э... эээ... Квасек... Я приехала прямо из Гливиц... В этом месяце я продала...» Тогда Роман прерывает ее дружеской улыбкой и, кладя руку ей на плечо: «Скажи нам лучше, с какого времени ты сотрудничаешь с «Анукко й™? «Хорошо, Роман. С «Анукко й™» я сотрудничаю вот уже два месяца... И в этом месяце мой второй месяц торговли, вот... Я продала на общую сумму двести пятьдесят четыре злотых. И я считаю, что это замечательная сумма». Роман: «Все аплодируют Иоле! Это для меня какой-никакой дополнительный заработок, так что для меня эта сумма, в общем... приличная. Можно кое-что добавить от себя? Пожалуйста, просим... Просто...» «Нет, короче, — засмущалась Квасек Иоланта, — я считаю, что просто мы — один коллектив... Семья... Я хотела бы здесь, с этого места просто... Нет, короче, просто поблагодарить моего спонсора, пани Эвелину, которая столько времени посвятила мне, когда у меня были не самые легкие дни... В смысле критические... Просто, дорогие мои, с вами я впервые ощутила это самое, как бы поточнее выразиться, тепло...»

И, смущенная, суетливо раскланиваясь, бормоча «большое спасибо» и крадучись бочком, дескать, больше вам не заслоняю доску, засеменила Квасек Иоланта к последнему ряду (а прыщ торчит!). Трусит посередке, обозреваемая народом, и трусит, как бы говоря: «Тииихо, это ничего такого, не берите себе в голову, это всего лишь я, Квасек Иоланта, иду на цыпочках, иду, как будто меня здесь и не было, как будто я не существую. Потому что я дочь стекольщика, никому ничего не загораживаю... И вообще меня не видно. И ничего я не напутала с трудными днями, потому что у меня вообще нет цикла, а если и есть, то он прозрачный. Все, исчезаю».

«А ты, Марыся, даешь это... ну своему ребенку?» — Спрашиваю я ее с опасением, шепотом. Уже час мы слушаем лекцию какой-то «биологички» о чудодейственном полезном составе этого джема, экстракта из ста трав. Чуть ли не плача от нахлынувших чувств, она: «Как бы я могла ему не дать, коль скоро я знаю об этом все? Кем бы я была, если бы не дала ему? Это же последний крик науки, я бы даже сказала — окрик! Последний окрик медицины китайской, европейской, гомеопатии, органической химии, ортодонтии, хиромантии и блаженства». Вот именно! Последний крик блаженства! Окрик блаженства! Вот оно — тепло, тепло, которое ты почувствовала у входа! Роман — твой друг, а «спонсор» — это всего лишь термин в номенклатуре фирмы.

«Господа! В газетах пишут, что в планету Земля летит комета. Против этой кометы может помочь только наше прекрасное средство «Анукка™»! Оно задержит комету в полете, а вас возвысит, в Рио увезет! Поаплодируем пани биологу!» Пани биолог как типичная учительница, подтянутая, пятки вместе, носки врозь, форма одежды: жакет плюс пиджак в пастельных тонах. Что-то эти люди проглотили, аршин, что ли, какой или пилюли... А за окном пизда явожанская свистит. А за окном хуем холодным несет. Пронизывающим. И чем сильнее за окном роспиздень, тем образцовее они здесь. Встают утром, потому что у них в органайзере написано: «Time organizing». Прыскают себе в рот мятной отдушкой. Чтобы нейтрализовать неприятный, антисанитарный запах. Ох, видать, имеют они к этой роспиздени иммунитет. Может, и впрямь от этого джема? Или от этих картинок на мелованной бумаге, от этих блокнотов, органайзеров в кожаной обложке? Оляля! Те же самые жесты мы видели в учебниках русского языка, а потом и английского...

Приветствую тебя, мир учебника! Потому что к доске снова выходит пани биолог. «А теперь пусть все мужчины в зале закроют себе уши. Уважаемые женщины, — говорит она театральным шепотом, — им хуже, потому что исследования психологов выявили, что мужчины живут меньше и чаще подвержены...» А вы, мужчина в темно-синем свитерочке, почему ушки не заткнули? У вас нет писиськи? Есть? Тогда живо ушки закрывать! Так вот, они...»

Я встал и начал пробираться к выходу. Собравшиеся в зале родители смотрели на меня, как на последнего старого хрена. Ну и ну... Кто-то еще пробирается к двери... Это оказалась старая преподавательница польского. Идет с сеткой, в которой библиотечная «Анна Каренина» и туалетная бумага. Догоняю ее во дворе, она стоит перед клубом и курит сигареты «Пяст»[9]. Польские, я бы даже сказал древнепольские! Дошло? Дошло! Это не районные конкурсы чтецов-декламаторов, не выставка работ детей-инвалидов, рисующих ртом. Это не доклад в библиотеке о Пилсудском в годовщину его смерти. Она курит нервно, но уже готова к возвращению в свой мир. Придет домой, почитает за чашечкой кофе, который она получила за участие в этом балаганчике, и забудет об этом мимолетном соприкосновении с реальностью.

А ты, сударь, думаешь, что когда ты меня тогда там наебанного увидел у кирпичного завода, когда мы партию запороли, это было мое первое дело? Как бы не так! У меня уже, дорогой мой, был опыт, зерно упало на благодатную почву. С тряпья, раздери его вдребезги напополам, с тряпья вонючего больше всего навару я снял! А это вам уже не романтика, сударь, это уже никакая не поэзия, это —

[9] «Пяст» — сигареты, выпускавшиеся еще в ПНР, названы в честь легендарной династии основателей польской государственности.

деньги! А знаешь, сударь, почему у тебя дела завалились? Потому что ты, сударь, хотел, чтобы приятно пахло. Считается, что деньги не пахнут, а я, сударь, так тебе скажу: они не то что пахнут, они всегда воняют! Это я вам говорю, Збигнев «Амаль», блядь, Семяновский. Голубая кровь Прушкова, Воломина и Лодзинского, блядь, Спрута[10] поровну течет в моих жилах. Я герб купил себе на рынке Ружицкого: собака стоит на задних лапах и мордой к розе тянется. Вон, глянь, — на портсигаре выгравировано. Самые лучшие гербы — с Ружицкого. Генеалогические древа, так те лучше на лодзинском рынке брать. С сертификатом дороже. Мать — из Сангушков, отец — из Сапег[11]. Хотя, по идее, должен быть в этом гербе металлолом, потому что с него все начиналось. А еще в этом гербе должна быть половая тряпка, потому что на ней я заработал, должен быть и бензин, но его нет, потому что зачем бензин, если есть роза?

«Роза всем цветкам цветок», — говорю я заискивающе. А ты, сударь, чего рот разеваешь? Ша! Теперя твоего мнения, сударь, никто не спрашивает! Было время — спрашивал, да ничего, сударь, ты тогда сказать не мог, а теперь молчи. Вашей милости хотелось, чтобы приятно пахло. А известно, что чем хуже звучит, чем сильнее воняет, тем выше доход! Хуже всего делать бизнес на этих ваших романтиках, поэзиях. «Я мира не люблю, я мира не приемлю»... А если ты не будешь мир любить, то и мир тебя не полюбит! Романтика. Кто из поэтов при деньгах? Искусство, литература — быстрорастворимое говно в порошке. Лучший бизнес такой: на мусоре, на его переработке, на трупах, на похоронных бюро, на металлоломе, на колпачках для, блядь, зубной пасты, на вонючих азотных удобрениях. На трубах. На сварке. Вот именно, колпачки, твою мать, пластмассовые, винты-отвертки, вонючий навоз, формы для заливки. Вот почему мужики всегда брались за черную работу, а вопросы эстетики, романтики, как не сулящие больших заработков, оставляли женщинам. А те сидели в своих будуарах над поэзией и художествами, вышивали, а мужики в фурах по оптовым базам, по грязи! А ведь когда я еще щенком был, Боже ж ты мой, как я умел из социализма этого гребанного деньги вытягивать, с самой примитивной работы на станции ГУН! Главное Управление Нефтепродуктов — красивое название, суки, заимели. Днем кручу вонючие унитазы в этой ремесленно-слесарной школе в Костежине, а вечером — на велосипед и на ГУН! Вонючий комбинезон сантехника меняю на другой вонючий — провонявший бензином... что от приятеля, который как раз работает на станции. Прекрасный опыт поколения всех мафиози, моих ровесников. О, бензоколонка — работа для настоящего мужчины. Этот, этот и вот этот. (*Здесь он называет фамилии разных нынешних бонз из политики и из СМИ, подмигивает мне.*) Все они в комбинезонах, в провонявших бензином перчатках, делали навар на карточках, с этого начинали. Хорошо, но после работы все эти вонючие комбинезоны сбрасывали долой и — миллионеры! — шли на танцпол в «Лагуну»!

Всё дело, сударь, было в том, что литр солярки стоил двенадцать злотых, но не для всех. У водителя-дальнобойщика, например, были специальные талоны. И он обязан был покупать этот литр солярки за доллар, то есть не за двенадцать злотых, а за сто двадцать грёбанных злотых. То есть заплатить в десять раз больше. Ура! Ему, конечно, было невыгодно покупать этот литр за сто двадцать. Он хотел бы купить этот литр за двенадцать, как все. И тогда мы к нему: «Хорошо, пусть не за сто двадцать, а за пятьдесят, так уж и быть. И накиньте, будьте добры, салемы или принцы в мягкой пачке. И еще какую-нибудь порнушку». Тереса тогда свою карьеру в Германии начинала, мы все за ней следили затаив дыхание. Добавь, дорогой, газетку с нашей Тереской Орлоффски. Да, тогда они царили на дорогах! Единственные кто ездил на Запад и привозил все эти продукты. У каждого задница в фирменных левисах. От каждого пахнет дезодорантом «Рексона», как в туалетах и на паркингах в ФРГ. Но и мы на каждом его литре зарабатывали чистыми тридцать восемь злотых! А сколько литров такая дальнобойная фура сожрет? Один? То-то! Это было простыми детскими — в смысле нашими — шалостями. Они

[10] Прушков, Воломин, Лодзь — значимые для польской мафии (и милиции) центры.
[11] Сангушки, Сапеги — старинные благородные польские фамилии.

нас сникерсами кормили, пивом баночным поили. Ведь тогда директор государственного предприятия зарабатывал где-то около семи тысяч в месяц, а я на этой бензоколонке в качестве мальчика на побегушках те же семь тысяч, только за день. Представляете? Разве что деньги тогда были как бы не совсем деньгами. Взять, к примеру, валютных плечевых. Им вообще наши злотые были без надобности, потому что им нечего было на них купить. Они ходили к дальнобойщикам только за реальный товар. Боже, какими же материалистами тогда были люди. За сигареты, за водку «Абсолют»... честное слово, убили бы. Сегодняшним молодым этого не понять. Вот почему наше поколение мафиози лучше всех. У нынешней молодежи такой мотивации, как у нас тогда, уже нет.

Но и до плечевых жизнь добралась. Объявили военное положение. Бог снова решил наказать нашу бедную страну, крест в Олаве живой кровью истекал, чудеса на каждом скрещении дорог. Но и — своим путем — это было время больших денег, потому как сухой закон, большие состояния сколачивались на беде родной страны. В Легнице тогда верховодил Аль Капоне. В Дембице — второй. И мы, признаюсь со стыдом, тоже попользовались ситуацией. Потому что дальнобойщиков перестали пускать на Запад, закрыли границу. И плечевые на нас, если можно так сказать, переключились. За ужин, за дансинг «Лагуна», даже за бензин! И тогда я почесал репу и сказал себе так: «Деньги и только деньги доберутся туда, докуда взор не достанет, дотянутся до того, до чего наша рука не дотянется!» Ну и поехали мы (признаюсь: пьяные и обкуренные) в бар, который некий Дед держал. И что? Высмотрел я самую ладненькую, лет под шестнадцать, с самыми маленькими титечками, попочка — сладкая булочка, каких я в жизни не встречал. И была она в такой облегающей тряпочке — пальчики оближешь! Поначалу она вообще не хотела со мной разговаривать. Угощаю кока-колой. Выпила. Сказала, что у нее есть парень. Отвалила. Через три часа встречаю ее перед туалетом и говорю: «Миллион». А она говорит, что, мол, не надо, что у нее есть парень, да и вообще мала она для этих дел. Лиха беда начало: через два часа сама приходит. Опять вся сладкая, как батончик «Марса», и что согласна за миллион. И ластится, и лижется! И из сладеньких своих титечек вытаскивает номер телефона с именем Анита. И тогда я решил стать финансовым подонком. Сукиным сыном израильским, ибо если уж существует файнэншл таймс, то может существовать и файнэншл подонок! И так с мелких сумм к более приличным, к недвижимости, купить, доплатить, продать, заменить, кого-то объебать, кого-то проплатить. Вижу: деньги, вложенные в молодую несовершеннолетнюю копилку, ее же и открывают... Взялся я за ум, основал дело по выращиванию денег. В переносном смысле, в переносном... Стал наблюдать за всеми этими фарцовщиками, чем они живут-дышат, стал соображать. Да и на бензоколонке с помощью подливания-доливания завязал несколько знакомств с целью выращивания деньжат. Все это потом должно было пригодиться. Это, вроде, Масса говорил: «Что нас не убьет, то нас укрепит».

Меня укрепило даже то, что все, заработанное мною на этом бензине, я вложил в известный вам кирпичный заводик, и когда ты меня впервые увидел как пьяное привидение возле Новой Руды, я уже думал, что не справлюсь. Компаньон, как вам прекрасно известно, меня объебал. Но это ему только так казалось. Потому что, как тоже вашей милости известно, металлолом подорожал. Мы, как на аукционе, следили за ценами на медь, как они растут день ото дня! И тогда я заработал первый миллион долларов. Говорят, что первый лимон надо украсть, а я заработал. Да так, что и сам уж не знал, во что эти деньги вкладывать, вот и основал производство пластиковых пакетов с надпечаткой. Полиэтиленовые и прочие пакеты с рекламными картинками, которых теперь хоть жопой ешь, хотя я этого делать не советую. Пластиковые пакеты были тогда дефицитным продуктом, который брали с боем, который приобретали за деньги и к которому относились как к сумке из текстиля, в смысле — пользовались мы ею годы. И опять: не дело — мечта, потому что я оказался единственным производителем в Польше. К тому же умеющим сделать на товаре надпечатку! Все что хочешь: например, Нефтехимия-Плоцк, разные картинки, голые бабы на мотоцикле, цветы в вазе, папа римский, задумавшийся над судьбами мира. Пальмы на фоне заходящего солнца. Лагуна.

А времена были такие, что шелкографию надо было регистрировать в Службе госбезопасности, ноль конкуренции. Живи не умирай! И меня потянуло на текстиль. Хотелось шить постельные принадлежности. Погодите. Кириллов? Вы где сейчас? Ёпрст! Дорогу, вишь, ему засыпало. Пусть теперь отсыпет, мы уж тут ждем их. А они... Кто за рулем? Иван? Через сколько будете? Ну ладно.

И тут начинается мое приключение с настоящими деньгами, то есть с тряпкой половой. Жаль, сударь, что не было тебя здесь тогда! Правда, смеху с этим шитьем было, обхохочешься. Я, миллионер, должен был зарегистрироваться в гильдии ремесленников, выправить себе бумаги мастера или хотя бы подмастерья, а что хуже всего — чтобы иметь право шить эти гребанные тряпки, я должен был сдать экзамен на подмастерье и сам, своими собственными руками, как баба, сшить на экзамене платье. Но я сделал это. Спрашиваешь, сударь, на хрена мне это шитво сдалось? Ха-ха!

А знаком ли тебе, сударь, вкус роскоши? Нет. Тебе, сударь, знаком вкус запеченого сэндвича, остросладкий, а в действительности пресный соус. Вы в этом соусе до сих пор плавали, как муха. Да помнишь ли ты, сударь, запах тех времен, те гостиничные рестораны? Ведь хорошие рестораны были только в интуристовских гостиницах. Чеканка на стенах. Официанты с пресыщенными лицами, которые много знают, но не склонны делиться знанием. Меня всегда привлекали лица людей, особенно отмеченные печатью трудной и горькой мудрости. Вот в такой гостинице — гостинице «Познань» — я и познакомился с Боженой во время ярмарки, о чем, сударь, ты уже знаешь. А она, как только поняла, что мы, хоть и поляки, зато пробогаче любых валютных интуристов, сразу же влюбилась в меня большой любовью и стала проявлять поистине мужской свой ум в делах. Впрочем, ее искусство, освоенное ею в прошлые годы, не раз нам в делах пригождалось. Мы ее подсылали в качестве приманки к разным мафиози, у которых надо было документик на моментик раздобыть и скопировать. Что? Удивляешься, что она выглядит не ахти? Это ты не знаешь, что такое искусство макияжа, приобретенное многолетним опытом трудной работы проституткой. Когда она просыпается, то, такая-сякая, выглядит, как страхолюдина. Но в течение дня то там подмажет, то тут подкрасит, то там дорисует да грудь каким-то хитроумным образом взобьет, что-то подпихнет, парик, да и вообще... Десять часов все это продолжается и в полусвете ночного бара она выглядит, как мечта.

А мне все было мало. Хотелось большего. Главное я знал как. Путь вел через тряпки. К тому времени у меня уже были прикормлены все эти подонки из всепольского хозяйственного гиганта «Сполэм». Я пропихнул туда — по-черному пия водку с известными функционерами — брата, знакомую и несколько человек из семьи Божены. И были у меня гигантские заказы, потому что они мне их и обеспечили. Главное — найти такой продукт, который не был бы слишком трудоемким в изготовлении и трудным в реализации и чтобы его можно было легко заказать для всех тысяч отделений по стране, такой, чтобы его продавать в миллионных количествах и чтобы на каждом экземпляре можно было бы заработать определенный процент. Посовещались и решили, что лучше всего для этого дела подойдет половая тряпка, простой квадрат материала. Впрочем, за те десять процентов со штуки они заказали бы что хочешь. Если бы ты, сударь, говно в упаковке им предложил, все равно купили бы. Потому что им капал процент, само собой, левый. Заказы были такие большие, что я уже не справлялся, вот и нанял деревенских. Я им развозил по домам материал, а они мне за сущие гроши шили. Да хотя бы Манька Барахло... Ваша, сударь, знакомая! Как тесен мир! Бывало, начнет она плакаться в жилетку, а я ее утешаю. А когда-то, слышь, приходила к жене такая девушка, убирала у нас. Анета Супец. Жена говорит: «Что ты, Анетка, переживаешь. Ну такая у тебя фамилия и что? Выйдешь замуж и сменишь». А Манька? Вроде такая простецкая, прямо от сатуратора, лицо — самое обыкновенное, с неправильным прикусом. Стекла в очках толстые, как подметки. А все-таки в этих ее зенках есть что-то, какая-то безуминка! Романтика... Вот именно — хорошо это вы, сударь, сказали. Иногда она скажет что-нибудь, просто ляпнет, но так точно, хоть и не вполне логично. Стояла она у этого сатуратора и смотрела, как осы ла-

зят по стаканам и вылизывают остатки малинового сиропа. Бедная девочка. Когда-то ее взяли на работу в газовой гладильне, но... ну, ладно, проехали. Там клинья под нее подбивал один ухажер... Грязное дело, она там себя не совсем повела... Миллионер один, производитель унитазов из Ожарова, привел девочку в салон Версаче, голову вскружил, а она его... Он не то чтобы влюбился, мадемуазель Барахло не такая женщина, чтобы в нее можно было влюбиться, но как-то так... пожалел он, что ли, девчонку косоглазую. Беззащитная такая, истощенная какая-то. А она вынесла ведро из подвала и пошла в ближайший ломбард заложить. У нее такая зависимость — закладывать. Я ее на ноги поставил, потому что католичка она искренняя, приучил ее к профессии швеи и скажу, что я даже более чем доволен. Шьет, вяжет крючком, на спицах, а теперь оверлоку обучается. Только вот язык высовывает, если что-то потруднее попадается, если надо сосредоточиться, узор крестиком... И губы закусывает, нитку зубами перегрызает и сплевывает. Я ей объясняю, что не в гладильне она, но отучить трудно.

Эти тряпки у меня заказывал в основном отец Божены, Кшисек из Хожова, с вашей, сударь, родной сторонки, который был гребаным силезцем и по-польски, сука, даже пернуть не умел. В одном только отделении «Сполэм» в Катовицах работало тогда шестнадцать тысяч человек. Выпекали палочки, булочки, сосиски готовили, кулинарию, и всем были нужны тряпки на кухне и белые поварские колпаки, как требовала СЭС. И именно он как-то раз сказал: «Учреди, Збышек, такую фирму. И мы заработаем. Будем делать тряпки». А я: «Из чего мы их будем делать?» А он: «Все равно из чего, лишь бы выглядели, как тряпки, лишь бы по бухгалтерии провести». Сырье стоило злотый. Но, чтобы купить его, мне пришлось дать пятьдесят процентов взятки, то есть себестоимость тряпки стала полтора злотых, а продавалась по шесть. Остаток пополам между нами. Всё! Пьем шампанское! Хотя какое там шампанское, водяру у Деда глушили.

Но через месяц захотелось больше. Он говорит: «Знаешь что, мы, однако, пойдем другим путем. Эти тряпки не могут идти по шесть злотых. Это, Кшись, катастрофа: опустим цену — не будет навара. А он: «А ни хуя! Эти тряпки пойдут у нас по четвертаку. Половина мне, половина тебе!» По идее, бухгалтерия сразу разобралась бы что к чему, но в бухгалтерии у нас была сестра Божены, которая аккуратно все проводила. Вот только откуда взять столько материала? Денег горы, а что за них купишь, если нет на складе? Но, пия по-черному с нужными людьми, мне удалось обойти все эти квоты и через школу и через больницу все устроил. Ткань на простыни и халаты. Столько этого назаказывали, и столько всего наделали, что в конце только полиэстер остался. «Слышь, зая, эта штука вообще не впитывает воду, суп у меня пролился!» — так кричала мне с кухни Божена. Ну не впитывает, и что? Не возьмут от нас, что ли? Сами у себя, что ли, не возьмем? Главное, чтобы был прямоугольник, так ведь? Какая нам разница, если это и так гниет на складе? Ладно, так и быть, вытру твоими старыми кальсонами.

Вот время было золотое! Не знал, что делать с деньгами, вот и покупал марки, доллары, слитки золота, машины, недвижимость, какой-то лес. Какое-то поле, домики на балтийском побережье... Боже, я до сих пор точно не знаю, где и сколько чего у меня. Сказочное ощущение. Иду себе, сударь, в Ревале[12] и только так думаю: интересно, это моя территория? Может, и моя. За последнее время немного подорожала, хе-хе. Через день грузовыми такси возил в Хожув. Пока как-то раз таксист-грузовик мне не сказал: «Всё, Збышек, пиздец, эта сука кладовщица больше не принимает тряпки, весь склад завален ими под самый потолок, она даже свой стол в коридор выставила. У нее этого добра уже на полмиллиона! А у нас, стало быть, в кармане в двадцать раз больше».

Кшисек призадумался. Вона как! Проблема, однако, получилась! Но мы ее, заразу, решим. И при мне набирает номер Рабоче-Крестьянской Инспекции, была такая после введения военного положения и состояла из военного, представителя общественности и представителя партии. «Рабоче-Крестьянская Инспекция? Граждане инспекторы, есть здесь такой гражданин (сам на себя доносит),

[12] Реваль — гмина в Шецинском воеводстве.

такой, блин, директор из Хожува, и этот гад хомячит тряпки. А у нас, на металлургическом комбинате Катовице, нехватка». Сразу же приехала Рабоче-Крестьянская Инспекция, вызвали его, влепили ему пятьсот злотых штрафа и поделили все тряпки между всеми металлургическими комбинатами, заводами и шахтами. А Кшисек говорит: «Ну, видишь, пятьсот злотых заплатили — ерунда, зато склад очистили, а производство продолжается!»

Кончилось дело с тряпками, тогда мы начали дело с пластмассовыми цветами в пластмассовых горшочках. Семья, зацепившаяся за «Сполэм», отдала приказ, чтобы на каждом, твою мать, подоконнике во всех отделениях были эти цветы, потому что таково требование санэпидемстанции в отношении цветов. Да и в сполэмовских домах отдыха, в сполэмовских столовках и в производственных помещениях, потому что правила гигиены и безопасности труда гласят: от переутомления лучшее средство — общение с природой. Вот и смейся после этого.

Нет, что касается меня, я польскую природу всею душой люблю. Возможно, где-то есть земли и красивее, возможно, даже какие-то теплые страны с неграми, с пальмами, с ярким солнцем, с напитками и с зонтиками в бокалах. Но я в это не верю. Это — наркотик, который для нас придумал гнилой Запад. Чтобы мы туда поехали и упали, потому что даже ребенку известно, что там ходят вверх ногами. А даже если бы и поверил, то скажу вам словами песни, что «сердцу дороже песня над Вислой и пески Мазовша». Да, над Вислой. Может, этот пейзаж более монотонный и размытый, серо и холодно. Но это благороднее, чем танцевать сальсу и жрать морепродукты. Здесь, в краю сосен, человек задумывается. Сосредоточивается. Тут, где польское племя, дымы, осени, в общем, ревматика. В смысле — романтика. Достаточно копнуть — и сразу янтарь или шлем. В крайнем случае — банка из-под тушенки. Сколько уже лет наши великие поэты и писатели в стихах, но, главным образом, в песнях воспевают эти наши холодные осени, весны, прихваченную зимнем морозом рябину и боярышник, стебли... Эти, с Запада, хотели, чтобы все мы поехали в жаркие страны, эмигрировали — это старые и известные номера со времени тевтонских войн. На скитания, на погибель. Чтобы нас съели крокодилы или чтобы мы в трущобах, в фавеллах поселились с неграми, с косоглазыми. И тогда они, главным образом немцы и французы, скупили бы наши садовые участки за валюту, понаехали бы сюда, позаменяли бы надписи на швабицу, на готику. Salz, Pfeffer, Kalt Wasser, Warm Wasser — понаписали бы и позаменяли бы названия городов. Что уже не раз бывало. А что далеко ходить за примерами. Катовице когда-то называли Сталиногруд. Большое спасибо. Им прекрасно известно, что наши земли от Одера до Буга — это эти, как их там, ну... Боже, как их называют-то? Как назывались те земли, где у моих теток были имения? О! О! Черноземы, понял, самые что ни на есть плодородные. На Балтике лучший янтарь и самый мелкий золотой песок, а Татры, а Мазуры. Судак что золото, треска да щука. Леса сосновые, леса хвойные, лиственные и смешанные, грибом-зверьем все еще изобильные, потому что они у себя давно уже всю природу зарегулировали, паркинги, подсветка, автострады. Леса у них за сеткой посаженные под линейку, деревья стоят, точно солдаты в строю. Тот, в чьей душе есть хоть крупица романтики, сразу сваливает из такого леса. Есть у них и свежий воздух, но в пакетах по десять марок, фирмы «Сименс». Поэтому они сюда и приезжают. Потому что у нас до сих пор, особенно на Восточной Стене, заросли дикие, дебри, на псовую охоту можно ездить. На уток, на гусей. Знакомый из управления говорил мне, что хлопочут о приезде, о лицензии на отстрел кабана, волка! Если мы этого не ценим, то они-то уж оценят. Кто? Те, кто выбился в люди и живет, как сарматы. На уток! Любовь к Родине, к родному пейзажу стала редкостью среди здешней молодежи. Каждый только и смотрит, как бы насорить, а насоривши, жалуется, что, дескать, некрасиво. И смотрит только, как бы свалить на Запад, где всегда будет гражданином, к сожалению, второго сорта, или же — в теплые края, в Пуэрто-Рико. На Ямайку. Я, в общем-то, не расист, но как-то мне не очень... Ну, ладно, проехали.

Перевод с польского Юрия Чайникова

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

S U M M A R Y

Denis Dragunsky
Border bondage

Vaclav Havel — Adam Michnik
Life after 1989

Hans Ioachim Schlegel
Every wall has two sides

Ivan Forgac
On the other side of the Wall

Abram Kliotskin
From the point of view of the Thomas' theorem
A set of stuff devoted to the 20-th jubilee of the demolition of the Berlin Wall.

Zara Abdullayeva
Coffee and perfection
Review of Jim Jarmush's THE LIMITS OF CONTROL (USA — Spain — Japan).

Dmitry Savelyev
A victorious and tender view of Anna K
Review of Sergei Solovyov's ANNA KARENINA (Russia).

Nina Tsyrkun
This isn't the end yet
Review of Kenny Ortega's THIS IS IT (USA).

Elena Paisova
Snapshots
Review of Austin Jack Lynch and Jason S' INTERVIEW PROJECT (USA).

Sergei Anashkin
Monument for the doomed
Review of Lu Chuan's CITY OF LIFE AND DEATH (China — Hong Kong).

Evgeny Gusyatinsky
The end of exoticism
Locarno-2009

Elena Stishova
All in good time

Semyon Ekshtut
Enemy # 1

Robert Traba
Jubilees of yours and ours
Interview by Patricia Bukaiska

Zara Abdullayeva
Time, place

Sergey Bratkov:
«The dead do smoke»
Interview by Zara Abdullayeva
Sketch of the actual artist Sergey Bratkov.

Ekaterina Petrovskaya
A scar
German cinema of the period of the Wall.

Irina Rubanova
Polish cinema: Festival and cinematography
Gdynia-2009.

Jim Jarmush
A stanger under control
Interview by Eric Morse.

Sergei Lavrentyev
Freedom — like in the West
Notes by a cinephile.

A WINTER WAR

Maksim Kurochkin
Awaiting a detailed globe
Red swallow

Mikhail Durnenkov
Investigation
Red reality

Evgeny Kazachkov
Puukko
Beautiful girl
Pillbox
Scenes from the theatre project A WINTER WAR devoted to the Soviet-Finnish war.

Michal Witkowsky
B.R. (Barbara Radziwill of Jaworzno-Szczakowa)
Fragments from the novel.

09-585087

16 ДЕК 2009

Журнал издается при поддержке Министерства культуры РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-23-02, 614-06-57. **Факс** (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 13.11.09. Подп. к печати 26.11.09
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,37
Заказ 1259. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефоны для справок: (495) 614-23-02, 614-06-57.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st., 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-91-37
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-09-61. Fax (612) 559-29-31
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Stary Petrovsko-Razumovsky dr.,10, 125167, Moscow, Russia
Tel. (495) 614-23-02, 614-06-57
Fax (495) 614-34-91
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2009

Женя рублёвский

Женя городская

Майка с принтом – *цена по запросу, в России не продается, прислала тетя из Америки*

Пиджак от итальянского костюма – *1500 евро, подарок отца*

Бархотка с пупсом – *120 евро, авторская работа, купила на барахолке в Берлине*

Сумка тканевая с кожаными вставками – *4500 руб., шоу-рум, Москва*

Майка х/б – *400 руб., купила на распродаже в торговом центре*

сериал нового поколения

Барвиха

ТНТ

Дизайнерские джинсы – *400 евро, Милан*

Дизайнерские кеды – *250 долларов, Нью-Йорк*

Джинсы – *3000 руб., подарок мамы*

Кеды белые – *1200 руб., купила на отдыхе в Болгарии*

21:00 воскресенье

Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРТЕМЬЕВОЙ, Н.БОЛДЫРЕВА-СЕВЕРСКОГО, А.ДОЛИНА, Т.ДОНДУРЕЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, О.ЗИНЦОВА, М.КУВШИНОВОЙ, Л.КУЗЬМИНОЙ, И.КУЛИК, Е.МАЙЗЕЛЯ, М.МАРЕСКИНА, В.СМИРНОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, С.ХАЧАТУРОВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Московская биеннале—2009
Драматург — демиург кинематографа

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ВЕНЕЦИЯ-2009
SORROW

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

БОРИС ЛОКШИН
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

КОРНЕЛИУ ПОРУМБОИУ
РИЧАРД КЁРТИС

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Дневники Тарковского
«Повар, вор, его жена и ее любовник»: 20 лет спустя

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Кристофер Дойл
Пак Чхан Ук

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

«Дом-2»
Телезритель: проблема перезагрузки

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Елена Долгопят. ЗАВИСИМОСТЬ

10

2009